

Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa

Daniel Ribeiro Duarte

**Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação
Especialidade em Cinema e Televisão**

Agosto de 2018


Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 17 de Agosto de 2018

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,



Lisboa, 17 de Agosto de 2018

Agradecimentos

A Pedro Costa, que nos encontros que tivemos demonstrou concreta e pacientemente como se vive, no cinema, o materialismo aliado à generosidade.

A Paulo Filipe Monteiro pelo apoio para perseguir os caminhos desta investigação e o precioso auxílio para refinar a argumentação.

A Bernardo RB, inteligência em movimento – por assegurar todos os trâmites de impressão, correios, revisão, normalização do texto e entrega da tese.

A Pedro Aspahan, pela amizade, pela leitura mútua de textos e pela conversa infinita enquanto criamos e escrevemos.

A Victor Guimarães, cuja leitura generosa do capítulo “Aqui, nem os mortos descansam” me devolveu a imagem de que a escrita desta tese seria possível. A Rafael Urban que, com o Victor, me convidou a olhar para este texto novamente.

André Brasil, João Dumans e Felipe Chimicatti, com os quais tive conversas definidoras durante o processo da tese.

À Cátia Sá, que leu, na sua voz, alguns capítulos deste texto.

A Luis Felipe Flores, que acompanhou com conversas e amizade, e pela tradução do resumo para o inglês.

Ao Maurício Rezende, que me ajudou a entender a ponte entre as terapias e o cinema.

A Ricardo Matos Cabo, Nuno Crespo e André Dias, pela cessão de materiais, filmes e textos fundamentais para esta investigação.

A José Maia, Miguel Leal, Cristina Mateus, José Filipe Costa, que me convidaram para compartilhar resultados parciais desta investigação em Lisboa e no Porto, impulsionando o desdobrar do pensamento.

A Mateus Araújo Silva que me mostrou as virtudes do tempo dedicado à pesquisa em um doutorado.

A César Guimarães, por ser sempre referência para mim e para tantos outros de uma ligação entre o pensamento acadêmico e o seu exterior.

Esta pesquisa começou em 2007, quando fizemos no forumdoc.bh a primeira retrospectiva de Pedro Costa no Brasil. Agradeço a Oswaldo Teixeira pela potência de pensamento que esteve na origem desta mostra e de tantas outras. A Pedro Guimarães, companheiro na entrevista a Pedro Costa, e Catarina Simão por todas as pontes estabelecidas e pela organização do CD de áudio.

Já com a investigação em andamento, houve uma segunda retrospectiva, no CCBB (RJ, SP e Brasília). Patrícia Mourão e Carla Maia, com amizade e toda a competência tornaram esta mostra possível e fizeram dela uma viagem pontuada pela alegria.

Meu enorme agradecimento à Associação Filmes de Quintal, que abriga este pensamento do cinema como potência estética e política, aberto aos mundos do outro. Um viva à Júnia Torres (Jupira!), que com sua força amorosa e descomunal é uma das grandes responsáveis por tudo isso. Também a Rubem Caixeta, Paulo Maia, Renata Diniz,

Cláudia Mesquita, Ana Carvalho, Glauro Cardoso Vale, Ewerton Belico e todos os outros, em tantos festivais.

Muitos e bons amigos estiveram presentes durante este processo, fazendo a vida melhor. Agradeço especialmente a Carolina Junqueira, Ana Siqueira, Anita, Rosa, Marília Rocha, Chico, KK, Tom, Raquel Junqueira, Júlia Hansen, Priscila Amoni, Rafa Barros, Luisa Rabello, Marcelo Castro, Lia, José Luiz Braga, Luiz Gabriel Lopes, Henrique Cosenza e Eduardo Fonseca.

Em Portugal, as amizades foram igualmente fundamentais, formando quase uma família: Carina Sathler, Maria Guerrero, Francisca Fernandez, Cor do Cobre, João Calixto, Cátia Sá, Maria Archer, Inês de Souza, António Poppe, Maria e Malia Poppe e João Salaviza.

Ao Espaço Llansol, João Barrento, Maria Etelvina Santos e os outros amigos com quem audaciamos no pensamento e nas imagens.

À Maria Filomena Molder, por pensar como quem toca as imagens; a Jorge Ramos do Ó, que ensina a escrever como quem se dirige a futuros amigos.

A Guilherme da Luz, que ensina a arriscar todo o pensar no corpo; Géraldine Correia e Abdel Mouhib, pela amizade que traz consigo a atmosfera das plantas; a Lurdes Carvalho Jóia, que ensina a concentrar no mínimo de matéria o máximo de energia (*Qi*); A Dev Atma Singh, Simranjeet Singh Khalsa, Hari Bhagat Singh Khalsa e Sat Bhagat Singh Khalsa, por trajetos entre a escuridão e a luz.

Aos meus pais, Claudia Chiari e Rui Duarte, por todo o amor e o apoio que me dão sempre em todos os meus caminhos. Ao meu irmão Tiago, primeiro amigo, e à Camila, cunhadinha querida.

Aos meus sogros Fátima Fenati e Ricardo Fenati, pelo afeto e o acolhimento de sempre.

À Mira, amor canino, pelos passeios de limpeza do pensamento.

À Carolina Fenati, amada companheira, à Maria que é tão pequenina e já me ensina tanto, e àquele ou aquela que vem por aí.

COMUNIDADE ESTÉTICA E POLÍTICA NO CINEMA DE PEDRO COSTA

Daniel Ribeiro Duarte

Resumo

Esta tese é uma reflexão sobre a comunidade no cinema de Pedro Costa, levando em conta uma mútua interferência: por um lado, o realizador questiona e recria as formas da linguagem cinematográfica a partir da sua convivência com os atores-personagens, e de outro, o cinema é também uma presença modificadora e até mesmo criadora de comunidade. Nossa hipótese de trabalho é que cinema e comunidade afetam-se mutuamente e que este movimento de mútua afecção gera efeitos tanto estéticos quanto políticos.

Partimos de confrontos entre teorias do comunitário (Bataille, Nancy, Blanchot, Rancière, Agamben) e alguns traços fundamentais do cinema de Costa para, assumindo a provisoriidade, o acentramento e o paradoxo da comunidade, compreender o seu alcance e as suas implicações sobre os filmes. No aprofundamento desta questão, pretendemos investigar a relação entre a questão do limite tal como colocada por Bataille e as condições de aparição dos corpos nos planos.

A seguir, abordaremos o fazer e desfazer desta comunidade a partir de três imagens fortes que permeiam o cinema de Costa: o *Tarrafal*, campo de prisioneiros instalado em Cabo Verde durante o Estado Novo Salazarista e um dos eixos da discussão política que atravessa diagonalmente este cinema; a *escuridão*, num capítulo em que buscaremos, por uma visão materialista do cinema, compreender a figuração da comunidade em cada um dos filmes segundo o jogo entre a luz e a escuridão; e a *amizade*, num capítulo em que o afeto será pensado como a matéria-prima de um cinema radicalmente político.

Palavras-chave: Pedro Costa, Cinema, Comunidade, Estética, Política.

Abstract

This thesis reflects on the notion of community in the films of Pedro Costa taking into account a mutual interference: on the one hand, based on his living together with the actors/characters the filmmaker questions and re-creates the forms of film language, and, on the other, cinema also has a transforming, and even creative, role in community. Our working hypothesis is that film and community affect each other, and this process of mutual affection produces both aesthetic and political effects.

Building on the confrontation between theories of community (Bataille, Nancy, Blanchot, Rancière, Agamben) and some fundamental features of Costa's cinema, and assuming the provisional, centerless and paradoxical nature of the community, we aim to understand its extension and implications for the movies studied. As we go deeper into this question, we intend to investigate the relation between the question of limit as posed by Bataille and the conditions of appearance of bodies on the screen.

Next, we address the doing and undoing of this community, guided by three strong images that permeate the cinema of Costa: *Tarrafal*, a prison camp set up in Cape Verde during Salazar's Estado Novo (New State), and one of the main topics of the political debate that diagonally runs through his work; *darkness*, in a chapter that seeks to understand through a materialistic view of cinema the figuration of community in each of the films, according to the interplay between light and darkness; and *friendship*, in a chapter that analyzes affection as the raw material of a radically political cinema.

Keywords: Pedro Costa, Cinema, Community, Aesthetics, Politics.

Apresentação	1
1. Cinema, comunidade	19
1.1. O enigma de uma comunidade	20
1.2. Ferida secreta	37
1.3. Crítica da comunidade originária	40
1.4. Uma comunidade ou várias (<i>désœuvrement</i>)	44
1.5. Princípios teórico-práticos da comunidade negativa	58
1.6. (A.M.D.C) Ainda Menor Denominador Comum	62
1.7. Partilha do impartilhável	65
1.8. Comunidade como dissentimento	67
1.9. Depois do primeiro percurso	72
2. Uma lógica do limite	74
2.1. A experiência limite	75
2.2. No cinema: exterioridade e limite	77
2.3. Gesto e transgressão	83
3. Aqui, nem os mortos descansam	90
3.1. Nas proximidades da morte	99
3.2. O problema da reconciliação	102
3.3. A História e seus demônios	119
4. Clareza, Escuridão	124
4.1. Uma noite política	128
4.2. Escuridão à luz do dia	137
4.3. Um mínimo de luminosidade que nos deixa a pensar	143
4.4. Uma mudança política, econômica e filosófica	151
4.5. Breve interlúdio sobre vagalumes	160
4.6. Ventura, caminhante intempestivo	165
4.7. Nas masmorras da história	177
4.8. O que deve ser iluminado	184
5. Amizade	185
5.1. Enquadramento afetivo	193
5.2. Cine-Philía	196
5.3. Exercícios de aproximação ao segredo do outro	220
5.4. Nobreza Rebelde	225
Considerações finais	234
Filmografia de Pedro Costa	249
Bibliografia	250
Lista de figuras	264

Apresentação

It's like a studio system. We go to work everyday. We have our economic structure – everyone gets paid the same – and we have our stars.

Pedro Costa¹

Je ne pense pas qu'un film soit une chose qui est prise par la caméra; un film c'est la réalité du film qui passe de la réalité à la caméra. C'est entre les deux. La caméra est juste une dimension de la réalité.

Jean-Luc Godard²

Quem assiste às difíceis 2h50' de *No Quarto da Vanda* (2000), estará convencido, caso chegue ao final do filme, de que não se trata de uma obra destinada ao puro entretenimento, nem tampouco ao deleite estético do espectador ou muito menos de uma peça de exposição do sublime daquelas vidas. Nesta tripla recusa, afirma-se o cinema de Pedro Costa que, à medida que se aproxima daqueles por ele filmados, coloca-se ainda mais à margem da indústria.

A longa duração deste filme que inscreveu Pedro Costa na contemporaneidade do cinema mundial nos mostra, em planos sequência, cenas de um grupo de jovens portugueses e cabo-verdianos moradores do bairro das Fontainhas, então localizado nas portas de Benfica, vivendo um cotidiano oculto que a sociedade portuguesa, quando vê, prefere esconder. Enquanto o bairro de lata era demolido para a construção do mais novo projeto imobiliário/comercial, estes jovens sem imagem na paisagem social do país passavam pelo quarto de Vanda Duarte para conversar, chorar, esconder-se ou fumar. Entre estes jovens, muitos desempregados, uma parte já não tinha onde morar, e saltavam de ruína em ruína, de quartos escuros a becos para consumir heroína, tanto em pasta como injetável. Estas cenas vieram à luz no cinema de Pedro Costa carregadas da

¹ LIM; COSTA, “Director’s quest for truth among the downtrodden”.

² GODARD, “Godard a Hollywood”, p. 16.



indiscernibilidade entre ficção e documentário que propunham, sem dar pistas concretas de como haviam sido produzidas. O realizador já havia trabalhado com habitantes destes bairros sociais em *Ossos*, um filme no qual os portugueses pobres e cabo-verdianos dividiam as atuações com atores profissionais como Edith Scob e Inês de Medeiros. *No Quarto da Vanda*, entretanto, feito apenas com atores-personagens³ do bairro, trazia uma inegável novidade, enigma que instigou os espectadores e a crítica com a dúvida de como aquele estranho objeto cinematográfico havia sido realizado.

Em cada um dos filmes de Pedro Costa o comunitário é de uma forma ou outra colocado em questão. Mesmo em *O Sangue* (1989), sua primeira longa-metragem, a equipe pequena e jovem diante de atores já consagrados do cinema português sugere a delimitação de um grupo que queria lançar uma ideia sobre as relações, a política e o cinema. A partir de *Casa de Lava* (1994), as formas do seu cinema são progressivamente colocadas em jogo no embate com o outro filmado, o que se explica por uma dinâmica cinematográfica que opera na relação com o coletivo sem se apegar a formas pré-estabelecidas.

Esta característica de recusar as pressuposições sobre o *outro* filmado alinha esta cinematografia a uma série de outras (Straub-Huillet, Bresson, Ozu, Akerman...) que fazem pensar o cinema como uma arte que se entrega ao pensamento, exatamente porque em cada situação precisa reavaliar as formas e estratégias com as quais se aproxima do outro filmado – sendo este outro um profissional ou não –, para que o cinema faça justiça às pessoas e ideias de mundo que procura mostrar. Não sendo um cinema sociológico ou político-panfletário, é capaz de, em certos momentos, descrever num pequeno núcleo de acontecimentos os movimentos que participam de um *Estado do Mundo*.⁴

³ Escolhemos adotar o termo atores-personagens para nos referir aos atores não-profissionais dos filmes de Pedro Costa, sobretudo nos filmes feitos depois de *No Quarto da Vanda*. Esta distinção se dá porque gradualmente o cinema de Costa vai perturbando as fronteiras reconhecíveis entre ficção e documentário. Estas pessoas fazem cada vez mais o papel que corresponde às suas próprias vidas, mas sem deixar de lado um trabalho de interpretação. Estão, portanto, numa zona de indiscernibilidade entre o ator e a personagem, que é também onde a criação é tornada coletiva neste cinema. Nos casos em que não utilizarmos este termo é porque não houve este trabalho de encenação das próprias vidas, e utilizaremos o termo corrente “atores não-profissionais”.

⁴ Talvez por este motivo o realizador tenha sido convidado a produzir para o filme coletivo *O Estado do Mundo* (2007), proposto pela Fundação Calouste Gulbenkian, que procurava delinear a compreensão de um movimento global daquele momento – convite que foi respondido com a curta-metragem *Tarrafal*. Os outros segmentos do filme foram realizados por Ayisha Abraham, Chantal Akerman, Vicente Ferraz, Wang Bing e Apichatpong Weerasethakul.

Mas por que estes filmes seriam capazes de sugerir um pensamento tão abrangente sobre um estado do mundo? Arriscamos afirmar que a sua abrangência se deve justamente à sua restrição – a de escolher uma pequena comunidade (sendo simultaneamente escolhido por ela) e trabalhar incansavelmente, como um operário da imagem que trabalha seis dias por semana e, ao reduzir ao mínimo o escopo de sua atividade (assim como quem, para conseguir uma imagem fotográfica, utiliza a abertura de íris mais ínfima), atinge a profundidade de campo máxima. O grupo que trabalha com Costa para fazer um filme como *No Quarto da Vanda* é composto principalmente por anônimos, por gente que trabalha ou já trabalhou muito e está sempre em extrema vulnerabilidade diante dos poderes. Pessoas que estão na mesma situação que 90% da população mundial, como já disse o realizador em algumas entrevistas.⁵

Ainda que haja esta característica sociológica, a singularidade deste cinema e de sua forma de pensar o mundo não se restringe à presença deste grupo que, de forma quase documental, faria dele uma forma de denúncia da miséria do mundo. Não podemos nos esquecer de que o cinema é uma relação de forças na qual estão em jogo aqueles que estão sendo filmados, a visão do cineasta com a câmera e os potenciais espectadores. Esta investigação parte da percepção de que a comunidade filmada, além de ser por si própria uma constelação instável de forças, está sendo confrontada com pessoas e máquinas que vêm compor com ela novas linhas de força, o que necessariamente cria alterações em suas rotinas e atitudes. *Ossos* (1997), primeiro filme de Pedro Costa com rodagens nas Fontainhas, foi uma experiência frustrante para o realizador, que sentiu uma pesada interferência do modo de produção industrial cinematográfico sobre a paisagem pela qual ele desenvolveu uma atração estética e afetiva. A presença de todo o aparato e de uma equipe desproporcional ao tamanho dos becos e das casas, mais do que anular a beleza plástica do bairro, afetou também a atmosfera do local – justamente o que fizera Costa querer filmar ali, mas o que não conseguia reencontrar durante as filmagens.

Esta história já faz parte do cinema Pedro Costa como uma das histórias fundadoras da comunidade. A sua decepção com o aparato industrial que levava para as

⁵ “As pessoas que eu filmo são 90% da Humanidade. Acho que não me engano muito se pensarmos na Índia, na América do Sul, no Sul dos Estados Unidos, nos países do Leste, muita parte da Ásia. Mas não me interessava fazer nem pura militância nem um filme hermético, poético, elitista, como sou muitas vezes acusado.” COSTA; ANTUNES. “As pessoas que eu filmo são 90% da Humanidade”. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/as-pessoas-que-eu-filmo-so-90-da.html>. Consultado em 11/07/2018.

Fontainhas gerou uma reflexão que transformaria o seu cinema definitivamente depois de *Ossos*. A ruptura definitiva, que viria a partir do seu filme seguinte, *No Quarto da Vanda*, baseia-se primeiramente no desnudamento da estrutura hierárquica de uma produção cinematográfica: neste modo de produção convencional, a equipe de cinema se estrutura como um reflexo da sociedade, na qual o cineasta é colocado no topo da pirâmide, devendo agir como o patrão e exercer o poder soberano sobre uma hierarquia organizada, que vai dos seus assistentes diretos, atores e técnicos mais experientes até os ajudantes menos qualificados. Esta pequena multidão, que se assemelha muitas vezes a um circo ou a uma operação militar, trazendo câmeras, cabos, projetores e refletores, além da polícia, que em alguns casos acompanha as equipes, agia como um sistema de filtros que impedia Pedro Costa de estar em contato justamente com o que lhe tinha feito sentir afeto pelo bairro.

Cables everywhere, and police would stop everyone. Assistants saying silence. I was so tired of that that I needed something where cinema could be invisible. The guy with the camera. Like photography. I feel very close to photography because it's something you can do, even the world in the streets. Cinema is beginning to be not possible, it's so many stuff, and preparation, and sometimes stupid preparation. Because you see shooting going on, and they would be shooting in a corner and would occupy three blocks in American films. It's like a military operation. So cinema lost this very simple way of believing in the streets.⁶

Foi esta percepção de que o cinema o afastava do bairro quando ele desejava o contrário que o fez, a partir de um convite de Vanda Duarte, sua amiga e atriz não-profissional em *Ossos*, começar uma nova rotina, mais artesanal, menos hierarquizada.⁷ Pedro Costa passa a ir às Fontainhas diariamente, com uma câmera digital compacta.

⁶ EGUCHI; COSTA, “Pedro Costa – The trembling moment”. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2009/01/pedro-costa-trembling-moment.html>. Consultado em 13/03/2012.

⁷ “Uma noite, eu e a Vanda falámos sobre o que é que valia a pena fazer depois do *Ossos*. Acho que isto é uma pequena ficção criada por mim. Lembro-me de ter dito: ‘Isto é demasiado cansativo, não estou para isto’, e ela dizer-me: ‘Se calhar pode fazer-se de outra maneira, fica aí, há um quarto, há pessoas que gostam de ti, aparentemente gostas de estar cá, deves gostar de filmar cá, filma, mas arranja outra maneira’. Isto foi uma pequena ficção para lançar o filme. E fiz o meu caminho nas Fontainhas, completamente solitário, tive de aceitar coisas, tocar nas dificuldades, na moral que se põe quando se está num sítio daqueles, que é muito cru, extremado. E tive que fazer esse caminho. Isso era de facto contraditório, mas precisava de o resolver antes de começar a filmar.” In: CÂMARA; COSTA, “Em Portugal estamos a um passo deste abismo: faz-nos falta o cinema...”

Começa a filmar a partir do quarto de Vanda, onde passavam muitos amigos, enquanto o bairro era destruído para originar um novo projeto urbanístico. O gesto do realizador, que abandonara a pequena multidão de técnicos de cinema em favor de uma nova rotina de filmagens, gerou o filme que fez a ideia de *comunidade* tornar-se praticamente uma marca do seu cinema. Ao longo dos dois anos de rodagem, Costa sente a necessidade de uma captação sonora mais refinada, e por isso começa a trabalhar também com um técnico de som, Phillipe Morel, mantendo sempre a equipe modesta e procurando ocupar o mínimo de espaço com o aparato cinematográfico. Esta nova configuração convida os atores-personagens a um novo nível de atuação diante da câmera, um dos elementos que tornam *No Quarto da Vanda* um filme de ternura e violência estéticas inigualáveis. Além de uma nova postura dos corpos diante da máquina, o que aconteceria neste filme seria uma contribuição coletiva intensa em seu pensamento, já que as histórias filmadas vêm todas do cotidiano dos atores-personagens que, de alguma forma, escrevem o filme:

Falava-se pouco no *Ossos* porque eu tinha de escrever os diálogos para todas as personagens e nunca soube escrever diálogos, nunca tive grande coisa para dizer. Neste filme, ninguém foi obrigado a escrever coisa nenhuma, não há "argumento cinematográfico", graças a Deus! De qualquer maneira eu jamais seria capaz de inventar coisas tão fortes, tão justas, tão bonitas como as que a Vanda, o Pango e todos os outros dizem. Só tive que agradecer-lhes e organizar tudo para que ainda ficassem mais fortes. E depois ninguém sabe o que se vai passar quando se liga uma câmara de filmar. Nunca ninguém soube e é por isso que o cinema é grande.⁸

Há, portanto, duas coisas que se transformam em *No Quarto da Vanda*. A primeira delas é que o aparato mais leve libera Pedro Costa e os atores e atrizes do bairro para trabalharem por mais tempo no processo de criação, o que dá densidade à sua

⁸ FERREIRA; COSTA, "quando algo, no cinema, mudou, para sempre..." In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/quando-algo-no-cinema-mudou-para-sempre.html>. Consultado em 17/07/2018.



presença, seja do ponto de vista das atuações, seja na forma como estes atores-personagens passam a pensar o filme juntamente com o realizador, resultando numa construção poética compartilhada. Um segundo nível desta alteração econômica e filosófica da sua maneira de filmar foi uma atenção ainda maior à singularidade daqueles que são filmados, resultando que a aparição destas mulheres e homens comuns é amplificada pela potência infinitesimal de cada gesto, contaminando todo o cinema de Costa. É por isso que *No Quarto da Vanda*, mesmo com pessoas que se autodestroem com doses maciças de droga em meio à demolição de um bairro, não seja visto apenas como um filme da catástrofe, mas também um filme onde algo é afirmado.

Este é um provável sentido do plano aos 19'25" do filme, em que Pango ("Nhurro, Pango, Yuran, Chumbito é os nomes que ele tem"), um dos amigos de Vanda, está varrendo uma casa abandonada, prestes a ser derrubada pelos *bulldozers* que aniquilam o bairro. Pango pega uma vassoura quase sem piaçavas e, num quarto com pintura descascada e móveis de madeira carcomida, varre o chão e arruma os objetos. Na mesa que está em primeiro plano, vemos os apetrechos para injetar heroína. O ator-personagem encaixa uma tábua num caixote e cria um pequeno móvel com prateleira. Recebe a visita de Nando, a quem pede para despejar o lixo, mas este não o quer fazer imediatamente. "Leva-me lá isso, faz-me lá esse favor! Despeja-me lá isso enquanto eu estou a limpar isto, é para a gente estar bem aqui, meu, vá lá."

O gesto de Pango, estranhamente esperançoso, pode nos oferecer uma imagem para este cinema feito em comunidade. Embora o bairro esteja sendo destruído, seu esforço de limpeza é uma resistência da construção em meio às Fontainhas em ruínas, ainda que pelos breves instantes em que isto for possível. Lafosse escreve que estes personagens limpam e varrem "como se baldeia a água de um barco".⁹

Sem origem nem destino, estas pessoas são a base do cinema de Pedro Costa. São elas que dão imagem a esta comunidade sempre a ponto de perder-se, a todo o momento próxima do seu desaparecimento. A constante reflexão sobre as formas de filmar estas pessoas, que provoca uma reelaboração permanente das formas, é uma das virtudes do cinema de Pedro Costa e um dos motivadores desta investigação. Pensar que há uma disponibilidade do realizador em questionar as formas do cinema de acordo com o que

⁹ LAFOSSE, *Mas porquê? (Observações)*, p. 273.

acontece nas rodagens é um indicador de potência desta comunidade. Por outro lado, também acreditamos que o cinema é uma presença modificadora, e até mesmo criadora de comunidade: ainda que estas pessoas já vivessem nos mesmos bairros ou já tivessem conexões entre si, o cinema é um motivador de encontros, um ativador de laços. Mesmo nos casos em que já houvesse os encontros, a câmera de filmar é sem dúvida uma presença interpelativa.

Nossa hipótese de trabalho é que o cinema e a comunidade afetam-se mutuamente e que este movimento de mútua afecção gera efeitos tanto estéticos quanto políticos. A partir desta hipótese, vamos procurar, assumindo a provisoriedade, o acentramento e o paradoxo da comunidade, encontrar alguns de seus traços, compreender o seu alcance e as suas implicações no cinema de Pedro Costa.

Para verificar estas hipóteses, toda a filmografia do realizador é potencialmente analisável, mas centramos o nosso esforço sobre as longas-metragens, observando não apenas os filmes separadamente como também as correspondências entre eles. Como a questão do *comum* e do comunitário remete fortemente ao universo das Fontainhas e do Casal da Boba, bairro social para o qual foram transferidos os ex-moradores do bairro de lata, demos preferência aos filmes de um ciclo que parte de *Casa de Lava*, primeiro filme com a participação de atores-personagens cabo-verdianos, passando pela chamada Trilogia das Fontainhas com *Ossos*, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* (2006) e chegando a *Cavalo Dinheiro* (2014), que já não está conectado espacialmente nem às Fontainhas nem ao Casal da Boba, mas continua com os atores-personagens cabo-verdianos, como Ventura, Lento e outros. *O Sangue* será analisado detidamente em um dos capítulos analíticos (“Clareza, Escuridão”), por ter um trabalho de iluminação apurado que é capaz de levantar algumas questões estéticas e políticas, mesmo que seja por contraste.

Onde Jaz o teu Sorriso? (2002) é um filme excepcional, não apenas por nos oferecer a chance de ver e ouvir Huillet e Straub em seu trabalho de montagem, a falar sobre a relação com os personagens, mas pela rigorosa construção de Costa, que mostra os trechos da película a rodar na moviola, em suas idas e vindas à procura do sorriso, do olhar e da respiração dos personagens. As lições de cinema dadas pelo casal nos serão úteis na construção de nossa argumentação. No entanto, não vamos nos ater a análises de

mais fôlego nem deste filme nem de *Ne Change Rien* (2009), com Jeanne Balibar. São filmes que alargam o sentido da comunidade no cinema de Pedro Costa, por serem focados em outros trabalhos coletivos que se encontram fora da comunidade das Fontainhas/Casal da Boba. No caso de *Onde Jaz o teu Sorriso?*, há uma relação admirativa com Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, que Pedro Costa declarou muitas vezes estarem entre as suas maiores influências desde a juventude, além do fato de trabalharem com grupos de operários, camponeses e outros atores não-profissionais a filmar textos clássicos como os de Pavese, Vittorini, Kafka e muitos outros. Em *Ne change rien*, Costa filma Jeanne Balibar, atriz francesa que está gravando o seu primeiro álbum como cantora. É um filme em sua maior parte musical, em que Balibar enfrenta as dificuldades em mudar de campo de atuação, e no qual Pedro Costa captura sua relação com a música e com a banda. Um filme de amizade e de afinidades que perpassam o mundo da arte cinematográfica e da música, mas ao qual nos dedicaremos com mais afinco em futuros trabalhos.

O primeiro capítulo, chamado “Cinema, Comunidade”, é um percurso entre os filmes de Pedro Costa e teorias filosóficas que se relacionam com o *comum* e com o comunitário. Procuramos primeiramente descrever alguns traços do cinema de Pedro Costa, e o faremos pelo confronto entre imagens dos próprios filmes e conceitos filosóficos. Este atrito entre a teoria e as imagens também é uma forma de construir categorias heurísticas que possam ser utilizadas para aprofundar o alcance da análise nos capítulos posteriores.

Na fortuna crítica, a noção de comunidade é repetidamente usada como uma qualificação elogiosa aos filmes de Pedro Costa, em referência a pensadores como Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Maurice Blanchot. No entanto, o arcabouço teórico-analítico desenvolvido por estes filósofos acerca do comunitário não tem sido suficientemente confrontado com os filmes, o que muitas vezes faz retornar uma utilização instrumental desta noção.

Quando mencionamos uma visão instrumental da comunidade, referimo-nos a equivaler a sua extensão à soma de um grupo de indivíduos. Esta definição de comunidade é vista por praticamente todos estes pensadores como restritiva, por considerar que seria possível identificá-la e completá-la na medida em que seus membros

estivessem reunidos. É uma imagem que se compara à ideia de comunidade tradicional, localizada por autores como Buber como um vínculo anterior à sociedade.¹⁰ Aprofundarmo-nos no conceito, no entanto, nos leva ao pensamento de Jean-Luc Nancy, que afirma: *La communauté n'a pas eu lieu*. Para o filósofo, a sociedade substituiu alguma coisa mais complexa do que um laço social. A comunicação com os deuses, os animais e os ancestrais não tem sequer um nome conhecido entre as sociedades ocidentais de hoje, e a nostalgia de uma comunidade não passa de reducionismo:

A sociedade não se construiu sobre a ruína de uma comunidade... a comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido, é *o que nos acontece* – questão, espera, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade. (...) Nada foi perdido, e por esta razão nada está perdido. Só nós estamos perdidos, nós sobre quem o "laço social" (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente...¹¹

Peter Pál Pelbart, na esteira de Nancy, argumenta que a comunidade não é um elemento anterior à sociedade, nem tampouco um futuro possível para esta. O resgate do comum é pensável apenas no presente da própria sociedade, enquanto "negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma".¹² Os principais teóricos atuais da comunidade são, sem que isso seja uma coincidência, defensores da heterogeneidade, da pluralidade, da singularidade e da distância. E deriva disto a condição principal da comunidade: a vizinhança com a sua impossibilidade e com o próprio fim.

A comunidade, tal como será pensada neste trabalho, não tem nenhuma relação com uma essência, nem com um desejo coletivo de fusão em uma identidade única. Trata-se de um conjunto de singularidades que, ao contrário de estarem em uma situação de permanente conforto, vivenciam uma experiência limite, pois é uma relação de mútua exposição e de permanente risco. Ao contrário do sonho fusional, é fundamentalmente

¹⁰ "A comunidade é a expressão e o desenvolvimento da vontade original, naturalmente homogênea, portadora de vínculo, representando a totalidade do homem. A sociedade é a expressão do desejo diferenciado em tirar vantagens, gerado por pensamento isolado da totalidade. (...) Comunidade é a ligação que se desenvolveu mantida internamente por propriedade comum (sobretudo de terra), por trabalho comum, costumes comuns, fê comum; sociedade é a separação ordenada, mantida externamente por coação, por contrato, convenção, opinião pública." BUBER, *Sobre Comunidade*, p.50.

¹¹ NANCY *apud* PELBART, *Vida capital*, p. 33.

¹² PELBART, *Vida capital*, p. 33.

fragmentada, e marcada por interrupções e angústia de lidar com a radical diferença do outro.

O pensamento destes filósofos nos auxiliará a compreender “o ‘comum’ enquanto figura daquilo que une ou liga os homens entre si sem assemelhar as suas dissemelhanças e sem subsumir as suas diferenças”.¹³ Esta imagem da comunidade será analisada em relação aos filmes de Pedro Costa.

Outra visão da comunidade é a de Rancière, que, embora tenha traços que se relacionem com estes autores, demonstra uma discordância de base: para ele, não é a ontologia negativa, mas a política que funda a comunidade. Os autores que já havíamos citado definem que a única coisa que temos em comum é a nossa própria finitude, “o facto de que podemos, com aqueles com quem não temos *nada em comum*, ter pelo menos isso em comum”.¹⁴ Rancière, por sua vez, argumenta que esta escassez ontológica compartilhada não basta para fundar uma comunidade, pois é preciso uma política para defini-la. Em meio a um consenso social que elimina as diferenças, a comunidade é um grupo que se reúne em torno de sua diferença fundamental para pôr em comum algo que antes não o era. Ou seja, introduzir em meio a um tecido social consensual uma imagem de sua diferença – e dos objetos que só através dela se podem ver. É a chamada comunidade dissensual.¹⁵

No confronto entre este campo filosófico mais abrangente e as formas estéticas através das quais o comunitário aparece no cinema de Pedro Costa, buscou-se valorizar as diferenças e dissimetrias entre eles, e não apenas as suas coincidências. Não estaremos em busca de uma teoria geral da comunidade no cinema, mas de extrair, deste encontro entre o teórico e as imagens, indicações e categorias para a análise dos filmes.

O primeiro capítulo ainda leva em conta que o cinema, como linguagem, tem que trabalhar as formas de aparição desta comunidade. Para isso, também foi trabalhada uma definição do cinema em tudo diferente de uma máquina de reproduzir o visível. O cinema é capaz de muitas coisas em relação ao visível, mas não de reconstituí-lo, uma vez que pela própria característica do cinematógrafo ele estabelece um ponto de vista, o que é necessariamente uma decisão estética. Ao posicionar a câmara em um determinado lugar

¹³ SILVA; NAZARÉ, “Apresentação (elegia do *comum*)”, p. 16.

¹⁴ SILVA; NAZARÉ, “Apresentação (elegia do *comum*)”, p. 17.

¹⁵ RANCIÈRE; NOUDELMAN, “A comunidade como dissentimento”, p. 426.

do espaço, numa certa altura, a uma distância das pessoas e coisas a serem filmadas, ao espectador é oferecido um lugar de onde se veem estas pessoas e coisas, este espaço. Além do mais, este ponto de vista ainda está vulnerável a outros, pois a decisão do operador de câmera está vinculada à relação que se estabelece entre os corpos e a máquina, e por isso mesmo se dá no encontro entre mais de um ponto de vista.

A já citada insuficiência de atrito entre a teoria do comunitário e a análise dos filmes tornou comum que o modo de produção coletivo seja ressaltado, mas não que se avance na relação entre esta mudança processual e as condições de aparição desta comunidade nos filmes. Procuramos considerar de que forma o cinema de Pedro Costa se oferece à mutabilidade, deslocando-se a cada encontro, construindo no embate com o outro filmado a possibilidade de acrescentar sempre uma nova perspectiva ao filme.

O capítulo 2, “Uma lógica do limite”, é um desdobramento do primeiro capítulo, procurando aprofundar a relação entre a questão do limite tal como colocada por Bataille e as condições de aparição dos corpos nos planos. O filósofo introduz a questão do limite em oposição à noção de absoluto de importantes correntes místicas como o cristianismo e hinduísmo, mas também o pensamento de Hegel. Bataille visa, com este conceito, o nervo do hegelianismo, no qual a experiência mística se traduz como “um desejo de ser tudo”,¹⁶ do qual decorre no campo político uma ideia de comunidade como imanência absoluta que se autoproduz dialeticamente pelo trabalho. Já no campo estético, este desejo de absoluto gera uma ideia de *obra* como um fim pré-estabelecido para qualquer trabalho. Bataille se opôs a este desejo de totalização política com “o espanto de ter mesmo limites curtos”¹⁷ e à ideia de obra com o “não-saber como princípio”, instabilidade de base de seu pensamento que queria colocar tudo em questão, sem repouso admissível.

Se estas correntes de pensamento justificam a reunião dos seres como uma busca produtiva pelo absoluto, Bataille acreditava que a comunidade como composição de corpos diferentes e irreduzíveis em suas singularidades é sempre uma colocação dos limites à prova e uma saída de si em direção ao outro.

Sentimos a necessidade de confrontar e articular a discussão ontológica

¹⁶ BATAILLE, *A experiência interior*, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

batailleana com um pensamento cinematográfico no qual a potência do gesto como trabalho de permanente rompimento dos próprios limites encontra as condições de tempo e espaço do plano – os limites mais evidentes no cinema. É neste sentido que o gesto é a base do desfazer permanente da obra, e a concentração de Pedro Costa numa certa ritualização do plano e no cultivo do gesto se tornam a base de seu *désœuvrement*.¹⁸

Para prosseguir, levamos conosco estas categorias heurísticas em direção a uma análise ainda mais próxima dos filmes, para a qual inicialmente elegemos uma série de figuras que nos pareciam imantar o comunitário no cinema de Costa. Estas figuras nos permitiriam, através de diferentes eixos e ângulos, reunir imagens dispersas em análises que não se resumissem a cada filme em específico, mas capturassem movimentos e correspondências internas à obra. Entre estas figuras, algumas delas nos apareceram como lugares potentes de onde observar o comunitário, como por exemplo a *duração*, o *corpo* ou o *espaço*, mas apresentavam-se como qualidades elementares da imagem cinematográfica e, portanto, passíveis de análise na obra de qualquer cineasta. Diante disso, decidimos privilegiar a análise de figuras mais pertinentes ao universo de Pedro Costa, como a *escuridão*, o *Tarrafal* e a *amizade*, que foram escolhidas como eixo dos três capítulos de embate analítico com os filmes.

Outras imagens como *correspondência* (no sentido epistolar, mas também num outro sentido, das relações e correspondências entre os filmes), o *pobre* (figura que trabalha as afinidades entre muitos dos atores-personagens e o modo de produção de Pedro Costa), além da *morte*, ficaram ainda para os desdobramentos futuros do trabalho. Mesmo não se tornando capítulos, estas figuras foram de alguma forma arrastadas pelo movimento do pensamento e incorporadas à análise das outras figuras, participando, de alguma maneira, do pensamento desta investigação.

No capítulo 3, “Aqui, nem os mortos descansam”, investigamos, no cinema de Pedro Costa, a figura do Tarrafal. Em *Casa de Lava*, o realizador chega a Cabo Verde à procura de uma ilha onde pudesse filmar um guião inspirado em *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur. Chegando à Ilha de Santiago encontrou uma organização trágica, uma cadeia de morte que se abatia sobre o povo cabo-verdiano que o obrigou a

¹⁸ NANCY, *La comunidad desobrada*.

destruir todas as certezas do argumento que levava para lançar o seu filme no desconhecido da ilha e de seus habitantes. Um dos elementos que o impressionaram foi a existência do Campo do Tarrafal, uma instalação do Estado Novo português que foi utilizada como prisão política, local de cruéis torturas e da morte lenta e programada dos deportados. Simultaneamente, a ilha é origem de um povo massacrado historicamente, deixado pelo colonialismo à margem dos trâmites do mundo e preso à sua miséria, mantendo uma rota de migração para Portugal, principalmente a partir dos anos 1970. Estes cabo-verdianos que fogem da secura e da falta de destino da ilha estão na origem dos bairros de lata como as Fontainhas. São os construtores de edifícios, estradas e bancos, mas não são verdadeiramente reconhecidos como cidadãos. Este é um dos motivos pelos quais a curta-metragem *Tarrafal* (2007) tem este nome, mesmo sendo filmada nas proximidades do Casal da Boba e sem citar diretamente o campo de prisioneiros em Cabo Verde. Estes atores-personagens não são encarcerados, mas são prisioneiros de cálculos biopolíticos que os lançam numa cadeia de morte política sucessiva.

E ligar as cruzes do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes. Esse é o trabalho de qualquer cineasta, tentar ser o mais exaustivo nessa cadeia de morte política sucessiva. Era a maneira mais correcta para mim de ver Portugal. Para mim, a política é um subterrâneo de prisões, campos de concentração, algemas. É quase "mise-en-scène": como é que pomos uma actriz a tactear entre o Tarrafal e um operário de hoje. Por isso é que há aquela carta, que foi escrita pelo operário cabo-verdiano, pelo Robert Desnos [poeta ligado ao movimento surrealista, de que foi dissidente] em Birkenau e pelo Bento Gonçalves [secretário-geral do Partido Comunista] no Tarrafal. É a mesma carta. A política para mim é sobretudo isso.¹⁹

Nesta seção da investigação procuraremos estabelecer estas ligações através da figura do Tarrafal, ampliando a noção de comunidade para algo que excede a soma dos indivíduos, tornando-a exposta a movimentos políticos de outros tempos históricos e recebendo forças que vêm deles, incluindo os seus mortos.

No capítulo seguinte, “Clareza, Escuridão”, procuramos relacionar as formas de

¹⁹ CÂMARA; COSTA, *Convalescer na Ilha dos Mortos*.

figuração da comunidade com a construção dos planos no que diz respeito ao jogo da luz e da escuridão. O cinema de Pedro Costa é visivelmente um cinema marcado pela sombra, a penumbra e o obscuro, mas esta tendência estética não se reduz a um dado plástico. A proposta é percorrer os filmes através da iluminação e de sua ausência, pensando a imagem cinematográfica como construção coletiva na qual intervém uma série de representações. Faremos este percurso mantendo uma interrogação sobre as necessidades estético-políticas às quais elas correspondem, e de que forma o fazem.

Seguiremos uma pista oferecida por um texto de Nicole Brenez, que afirma que a cor negra em *Onde Jaz o teu Sorriso?* não é a “do enigma, do mistério insondável da demiurgia”,²⁰ mas a escuridão materialista que se enraíza concretamente no próprio intervalo fotogramático e corresponde a uma obscuridade indispensável, que abre para a negatividade histórica e estética fundamental da qual o cinema de Straub-Huillet extrai a sua dinâmica.

Este arranjo entre a luz e a escuridão, sendo trabalhado inteiramente em função da construção da imagem que apresente com rigor o enquadramento afetivo dos atores-personagens na comunidade, atinge algo mais do que esta devida apresentação de cada sujeito filmado. Trazer a imagem ao nível da inscrição do gesto no plano empresta a cada ator-personagem uma qualidade figural que conecta a sua visibilidade a camadas invisíveis, sejam elas de filmes como os de Nicholas Ray, Tourneur e outros artesãos do cinema, sejam as camadas históricas habitadas por um povo de mortos e massacrados que os antecedem. A escuridão é trabalhada como passagem para uma dupla ancestralidade: uma de um povo do cinema que é convocado para a comunidade através da repetição de regimes de luminosidade e gestos, e outra de um povo formado pelos condenados, derrotados e massacrados da terra, sendo os povos cabo-verdianos e africanos a sua parte mais evidente, mas não a única no cinema de Pedro Costa.

O último capítulo trabalha a questão da “Amizade”, apostando que o surgimento/aparição da *fratura* que torna indiscerníveis ficção e documentário depende mais do conjunto de relações e composições que originam os filmes do que do realizador como entidade monocrática.

²⁰ BRENEZ, “Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem”, p. 285.

Vamos propor uma visão das relações nesta comunidade de realização cinematográfica como prioritariamente de afeto e confiança, e não de produção. A produção faz parte do conjunto de forças que movem a comunidade, mas às vezes, segundo Costa, aquilo que não é filmado é mais importante para o filme do que a própria rodagem. Há um trabalho de intensidade que não é imediatamente visível no plano, mas se relaciona com o longo tempo de convivência do realizador com os atores-personagens para atingir tanto as imagens do *comum* que serão encenadas como também um nível denso de interpretação, que nem sempre é atingido quando se trabalha com atores não-profissionais. Este capítulo trabalha nas envolvências, no pensamento de um prazer de trabalhar juntos, ainda que sob condições duríssimas.

A amizade não será associada à compreensão pois, como em *Casa de Lava*, à medida que Mariana se aproxima das pessoas da ilha e quanto mais se conhecem, mais cresce a incompreensão. A amizade seria, como diz Agamben em seu texto “L’Amico”, “uma proximidade tal que não é possível representá-la nem fazer dela um conceito”.²¹ Entretanto, ainda que haja esta dificuldade de estabelecer uma conceitualização (da mesma forma que acontece em relação à comunidade), a amizade nos parece uma espécie de fluido invisível que nutre a comunidade e do qual ela é continuamente gerada.

Esta análise também é complementar ao pensamento da comunidade, porque não se trata de uma amizade fusional, mas de um encontro não-sentimental, sem reciprocidade prevista e, contrariando o senso comum, incapaz de acabar com a solidão. Assim, mesmo que estejam juntos, o amigo é responsável, como lembra Rilke, por vigiar, no outro, a solidão que o caracteriza.²²

²¹ AGAMBEN, “O Amigo”, p. 3.

²² “Considero isto a maior tarefa numa relação entre duas pessoas: que uma vigie a solidão da outra.” RILKE, *Cartas do poeta sobre a vida*, p. 141.



1. Cinema, comunidade

Neste capítulo, será feito um percurso teórico por algumas tradições de pensamento relacionadas ao *comum* e ao comunitário, confrontando alguns textos e conceitos destas tradições com questões suscitadas pelo cinema de Pedro Costa. Este confronto entre o pensamento teórico e o cinematográfico é uma forma de extrair das teorias sobre o comum e o comunitário algumas implicações, sejam estéticas ou políticas, que nos auxiliem na análise.

No confronto entre um campo filosófico mais abrangente e as formas estéticas através das quais o comunitário aparece no cinema de Pedro Costa, buscou-se valorizar as diferenças e dissimetrias entre elas, e não apenas as suas coincidências.

À medida que avança o encontro entre a teoria e os filmes, procuramos desenvolver um aparelho analítico que possa dar conta das especificidades da obra de Pedro Costa.

1.1. O enigma de uma comunidade

ELE: É preciso fazer exatamente o que está diante de nós.
Digo que sim. Em seguida, após um momento de silêncio:
ELE: E, além disso, é preciso também fazer um quadro.

Giacometti, a pintar um retrato de Genet

Um filme não é a vida. O filme deve poder transmitir determinadas sensações, determinadas impressões de uma vida. *No Quarto da Vanda* nunca será as Fontainhas, mas sempre o meu olhar e o olhar das pessoas sobre o seu bairro.

Pedro Costa¹

Os filmes de Pedro Costa são feitos com a participação intensa de um grupo de colaboradores e cada filme faz ressaltar, por suas formas próprias, esta partilha cinematográfica. *Vanda*, *Ventura*, *Zita*, *Pango*, *Lento*, *Paulo das Muletas*, *Vitalina*, entre outros, constroem com o realizador o que tem sido denominado a "comunidade das Fontainhas", mesmo que saibamos que o bairro há muito não existe mais, e que há muitos outros moradores que não aparecem nestes filmes produzidos em ligação estreita com o bairro. Mesmo que já não exista – foi demolido ao mesmo tempo em que era feita a rodagem de *No Quarto da Vanda* –, o nome Fontainhas é frequentemente evocado para dar conta deste grupo de pessoas ou desta ideia que afirma-se a cada vez que um dos filmes de Pedro Costa é exibido.

Talvez o mais surpreendente no que diz respeito à conotação que as Fontainhas ganharam após a sua destruição seja o fato de que esteja ligada à ideia de comunidade, mas sempre num sentido criador, relacionado a uma coletividade que inscreve seu nome na história do cinema, visão contrária ao submundo de um bairro de lata, normalmente estigmatizado como reduto da miséria e do crime em Portugal, sobretudo quando se trata dos imigrantes africanos que aqui vivem.

Há atores não-profissionais no cinema de Costa desde *Casa de Lava*, sua segunda longa-metragem filmada em Cabo Verde, na Ilha do Fogo. Depois disso, a rodagem de *Ossos* no bairro das Fontainhas assume ainda mais a presença destes atores, muitos deles

¹ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 83.

moradores do próprio bairro, tendo sido precisamente neste momento que o realizador frustrou-se com o modo industrial de fazer cinema e a forma como esta dinâmica lhe parecia estar aquém do aprofundamento que desejava no trabalho com os não-profissionais.

O caminhar da obra de Pedro Costa inventou uma forma muito própria de aparição destas pessoas comuns no cinema, sobretudo a partir de *No Quarto da Vanda*, quando a sua presença é transformada por uma redefinição da maneira convencional de filmar, passando do modelo industrial (ainda que de pequeno porte) a uma forma compartilhada e mais artesanal de fazer cinema. A partir deste momento, estas pessoas não podem ser definidas como atores no sentido tradicional, e tampouco se enquadram na já conhecida categoria de atores não-profissionais. Pela importância da inscrição singular destas pessoas, adotaremos nesta tese a nomenclatura de atores-personagens.

Estes atores-personagens continuam a trabalhar com Pedro Costa em *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, se mencionarmos apenas as longas-metragens já lançadas até esta data.² Esta partilha não se resume a "dar a voz" ao outro de classe, pois a cada filme estas personagens (ou atores de suas próprias vidas) parecem ter uma participação cada vez mais definidora naquilo que os filmes se tornaram.³

Pedro Costa também realizou dois outros filmes que, mesmo não trazendo estas mesmas personagens, sublinham na arte cinematográfica a sua necessidade do estar *em*

² Entre as curtas-metragens, as produzidas no contexto das Fontainhas e Casal da Boba (bairro social para onde foram transferidos os moradores das Fontainhas) são: *Tarrafal* (2007), *A caça ao coelho com pau* (2007), *O nosso homem* (2010) e *Sweet exorcist* (2012).

³ É particularmente emblemático neste sentido, para pensar na participação dos atores na construção dos filmes de Pedro Costa, um certo sorriso de Vanda Duarte aos 2' do filme *Ossos*. Segundo o realizador, Vanda não teria necessariamente um papel de destaque no filme, mas a cada orientação dada por ele sobre como ela deveria agir em cada plano, ela fazia algo diferente, resistindo a ser comandada. "Vanda ne voulait pas parler pendant le tournage d'*Ossos* parce qu'elle se refusait à dire les dialogues que j'avais écrits. Elle n'était pas concentrée au sens où il faut être concentré sur un tournage classique. Ce n'est pas ce genre de concentration que je veux aujourd'hui sur un tournage. Mais sur le tournage d'*Ossos*, cette attitude était très paniquante pour moi. Au lieu de dire bonjour, elle disait bonsoir. Au lieu de rire, elle pleurait. Au lieu d'entrer dans une pièce, elle n'y entrait pas. Elle posait beaucoup de questions, n'avait pas envie de dire telle phrase à tel moment. Ce n'est même pas qu'elle trouvait le scénario bête, c'est juste qu'elle n'avait pas envie. Elle disait: 'comme je ne suis pas actrice, je ne peux pas mentir.' (...) Il y a quelque chose de profondément ridicule et pathétique sur un tournage de cinéma. Et *Ossos* avait à voir avec cela. De ces problèmes, de cette confrontation avec Vanda, est né *Dans la Chambre de Vanda*." PAYEN; COSTA, *Entretien avec Pedro Costa*. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/02/la-cinematheque-francaise-entretien.html>. Consultado em 23/07/2018.

comum.⁴ Tanto *Onde Jaz o teu Sorriso?* quanto *Ne Change Rien* mostram personagens que trabalham diante da câmera: no primeiro deles, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet fazem a terceira remontagem do seu filme *Sicilia!* (1999) e, no segundo, Jeanne Balibar, atriz, esforça-se na gravação de seu segundo disco solo como cantora. Embora nestes dois casos o trabalho não seja realizado nas Fontainhas ou no Casal da Boba com os atores habituais, mas em outros lugares e com outras pessoas, vê-se que os filmes estão a mostrar um empenho comum para que algo que não existia venha ao mundo: um filme, um disco, um gesto, um sorriso, uma canção. No caso de *Onde Jaz o teu Sorriso?*, além deste trabalho compartilhado que entra em afinidade com os demais filmes de Costa, o filme sublinha uma herança que vem do cinema de Straub e Huillet, vinda de uma admiração cinéfila que tornou-se a possibilidade de acompanhar o trabalho do casal e realizar um episódio da série *Cineastes de Notre Temps*. Em *Ne Change Rien*, a relação de amizade entre realizador e cantora/músicos é um mote para o filme, mas na travessia o trabalho vai fazendo vir à tona um leque de referências comuns que o ligam a Jeanne Balibar, tais como Godard, Nicholas Ray, Chaplin, etc., fazendo com que este filme seja, além do desdobramento de um modo de partilha cinematográfica iniciada nas Fontainhas, uma forma de afirmar e dirigir-se a uma comunidade de realizadores/criadores da qual o cineasta faz parte, seja por afinidade ou admiração.

Independente das variações formais, estilísticas ou de quem é filmado, fica claro que estes filmes só podem existir com a colaboração do Outro. São pessoas que, mais do que realizarem o seu trabalho de um ponto de vista técnico ou profissional, oferecem o seu tempo e a sua convivência. Se o realizador partilha com seus companheiros do bairro das Fontainhas uma forma de construção de linguagem à qual eles não teriam acesso, que é o Cinema, os filmes jamais existiriam como tais sem a colaboração estreita das próprias personagens, que aceitam chamar o trabalho que estão a fazer de "nosso filme"⁵ e para ele

⁴ Curiosamente o cinema, arte coletiva por excelência, adentrou vertiginosamente através do século XX por uma obsessão pelo indivíduo e suas figuras associadas, como o protagonista, o herói ou o autor. O cinema de Pedro Costa corre em direção oposta em busca do nós, do em comum.

⁵ Numa entrevista concedida a David Jenkins, ao ser perguntado se haveria diferença entre fazer filmes e fazer amigos, Pedro Costa responde: "Not always. I'm talking about a place that does not exist. The people I work with. When I hear people talk about 'our film' of course there's a sentimental... It's not a reason to make films. My reasons for making films starts with something so small that I cannot identify it. But it has to be small." In: JENKINS; COSTA. "Some violence is required: A conversation with Pedro Costa". In: <https://mubi.com/notebook/posts/some-violence-is-required-a-conversation-with-pedro-costa>. Consultado em 12/07/2018.

encenam as suas vidas, ou a parte delas que preferiram mostrar em suas performances de atores-personagens. O mesmo se dá nos filmes de Balibar/Straub e Huillet, que dependem da concordância das personagens em serem filmadas durante sessões inteiras de trabalho, e vão surgindo de pequenos, mas significativos detalhes. Seus corpos, rostos, gestos e falas são o fundamento do cinema de Pedro Costa, que dependeu dessas pequenas e mutáveis comunidades de invenção cinematográfica para que estes filmes pudessem existir.

Num primeiro momento, a bibliografia crítica já produzida em torno dos filmes de Pedro Costa sugeriu-nos uma série de definições do que seriam estas comunidades. Embora estes textos sempre evoquem a noção de comunidade, bem como um comunitarismo de raiz agambeniana, ou de uma tradição que corre paralelamente na linha de Bataille, Blanchot e Nancy, a maioria deles não se dedica (e talvez isto não seja mesmo do seu interesse) ao trabalho de situar a comunidade seja num ponto de vista político ou ontológico, seja em relação às suas condições de representação/figurabilidade no cinema. O que vemos é que muitos críticos se valem da noção de comunidade de forma instrumental, referindo-se à soma das pessoas que vivem no bairro das Fontainhas/Casal da Boba e aparecem nos filmes. O termo refere-se, em oscilação permanente, ora ao grupo de pessoas pobres, desterradas e desesperançadas que aparecem no filme, ora ao espaço em que habitam. Mas esta imprecisão não acrescenta muito ao pensamento cinematográfico, pois sobrepõe a característica documental dos filmes de Costa à operação criativa e de resistência realizada em colaboração com os atores-personagens.

Sobre este lado documental, ele com certeza está presente, mas não deve ser confundido com a vulgarização do cinema documentário no sentido de uma busca por verossimilhança ou de atingir a realidade da comunidade como se não houvesse mediação. O traço documental aparece no cinema de Costa associado a “certos procedimentos do cinema ficcional moderno, em particular do modo com que ele mergulhou o pensamento no impensado do corpo – segundo os termos de Deleuze – para

dele extrair as atitudes e posturas”.⁶ Dizendo de outra maneira, Costa aplica-se sobre um minucioso artesanato da imagem e ativa a potência criadora da linguagem visando as melhores condições de impressão dos corpos sobre os planos. O realizador dá à presença do outro um valor originário em seus filmes: é desta *presença* que pode vir toda a ficção:

(...) acredito profundamente na *presença* de certas pessoas. É um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir ainda de mais longe, das origens do teatro e da poesia: basta que haja um tipo ali, de pé, e outro que acredite nele. Alguém que comece a contar. E é preciso que exista *ali*, pois é sempre ele que desenha e organiza o espaço. De tal modo que não sei pensar, nem enquadrar, se não tenho o chamado gênero humano em frente da câmara. Tenho o desejo e a convicção de que tudo começa aí, pela presença inteira de alguém num espaço bem visto, bem esquadrinhado. É quanto basta.⁷

Mas a presença do outro não garante que o filme se tornará necessariamente uma peça documental. Este valor da presença sublinhado por Costa nos remete antes à condição cinematográfica, este aspecto ontológico da inscrição do visível no momento das filmagens. Não será por acaso que o realizador dirá que "tudo começa aí": não se trata de ter esta presença inscrita do corpo como uma finalidade do cinema, mas de ter esta inscrição e esta co-presença como um ponto de partida, e levá-lo à sua radicalidade.

Outro elemento que distancia os filmes de Costa deste mau sentido do documental é que as personagens, quando filmadas, ao "redesenhar" o espaço passam por uma *transmutação* provocada pelo enquadramento, o ponto de vista a partir do qual se filma, pela iluminação, o cenário, as escolhas de montagem e por uma série de forças expressivas do cinema. O reconhecimento deste poder de criação e distorção do cinema sugere que não é possível analisar estes filmes sem que passemos tanto pelo seu caráter ético quanto pelo estético, considerando também que a transmutação acontece em mão-dupla: ao mesmo tempo em que os corpos ao serem enquadrados deformam o espaço, este redesenhar/reorganizar gera um deslocamento na percepção do corpo filmado. O

⁶ GUIMARÃES, “Apresentação dossiê Pedro Costa”. In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades*/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v. 5, n. 1, Jan/Jul 2008. p. 6.

⁷ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 26.

deslocamento é provocado em cada um dos termos de uma relação pelo *encontro* do qual participam. Ou melhor dizendo: os termos não criam a relação, mas são criados por ela.

Exemplos filmicos desta reorganização da percepção segundo a relação entre o posicionamento da câmera e os corpos das personagens podem ser analisados em três filmes que muitas vezes foram colocados em conjunto como a "trilogia das Fontainhas". Os filmes em questão são *Ossos*, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*. Em *Ossos*, o primeiro do realizador feito nas Fontainhas, filme de uma aproximação primeira ao bairro, vemos a construção gradual de uma intimidade com as personagens e com os espaços. O trabalho com os atores passa por um crivo bressoniano, mas não estamos ainda no registro radical de roteirização conjunta assumido em *No Quarto da Vanda*. Esta postura de aproximação ao quotidiano do bairro pode estar por trás de planos como a chegada de Zita e sua amiga do trabalho, que se localiza entre 8'30" e 9'00" do filme. Elas chegam por um dos becos das Fontainhas, filmado provavelmente do telhado de uma das casas, por onde passam moradores com suas crianças. Ouvem-se duas músicas ao mesmo tempo, criando uma paisagem sonora barulhenta. É um recorte do cotidiano do bairro, ao mesmo tempo em que se desenvolve a ação ficcional proposta pelo filme. Zita para e acende um cigarro, a amiga segue a ruela à esquerda. A câmera não está no meio da rua, mas suspensa no primeiro andar, talvez para evitar ser demasiado interpelativa e não gerar um acontecimento pelo simples fato de estar ali. Este ângulo vai se repetir no filme por mais duas vezes, curiosamente em duas ocasiões em que a cena se desenvolve na entrada do bairro, que em *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* não aparece como locação.⁸ Entre 1h03'45" e 1h04'41", Tina espera por Clotilde (Vanda Duarte), preocupada pela demora da amiga, e elas conversam sob o poste sobre a demora. De 1h18'50" a 1h19'15", é a enfermeira Eduarda que chega às Fontainhas, e a câmera mais uma vez se posiciona no alto para mostrar a entrada no bairro. São dois planos, um com o ângulo picado mais evidente, e outro um pouco inclinado para baixo, em que ela pergunta

⁸ A entrada do bairro como uma locação recorrente também se diferencia de *Vanda*, que terá uma grande parte das cenas filmadas nos interiores das casas, designadamente no próprio quarto de Vanda, revelando que houve um desenvolvimento da relação entre realizador e atores. Vale lembrar também que o equipamento do filme de 2000 cabia na mochila do realizador, e que permite filmar cenas de interiores com mais praticidade.



a um morador "Onde é que a Tina vive?" e ele aponta o sítio. Estes ângulos de câmera, se colocados em perspectiva na obra de Pedro Costa, mostram a primeira aproximação do realizador com o cotidiano do bairro, ainda numa visão de quem está na fronteira entre o fora e o dentro. Um estrangeiro que se aproxima.

Estes planos nos lembram que este era o primeiro filme feito por Pedro Costa ali nas Fontainhas. Embora estivesse a solidificar uma amizade com um grupo de pessoas, chegar com uma equipe de cinema e todo o aparato coloca-o imediatamente como um estrangeiro. A câmera, num primeiro instante, mede a distância a que pode se posicionar. O ângulo em *plongée* lembra a cartografia, a tentativa de estabelecer um mapa daquele trecho das Fontainhas, como quem olha de cima para ter uma visão a mais abrangente possível.

Em *Vanda* não há mais a necessidade deste tipo de plano, pois o gesto que inicia o filme é um mergulho radical do realizador no cotidiano das Fontainhas. A câmera é colocada em todos os casos à altura dos corpos, numa frontalidade assumida. A diferença entre os planos que demonstram a vida no bairro e as sequências mais trabalhadas se dissolve em uma horizontalidade generalizada. Logo no plano inicial, que vai até 5'10", já se sente o trabalho de câmera que seguirá durante o filme, de relação franca com as personagens em planos longos enquadrados de maneira simples e afetiva. Tal franqueza não significa que as personagens são todas filmadas da mesma maneira e isso acontece porque a forma como os enquadramentos são feitos remete a uma história de mais de dois anos de filmagens cotidianas e à relação que Pedro Costa estabelece no momento da filmagem com os atores-personagens filmados. Embora prevaleça uma horizontalidade na colocação da câmera, há uma distância a ser respeitada para cada pessoa/situação e uma respiração ideal de cada plano que se define na relação entre quem filma e quem é filmado.

Juventude em Marcha, como se sabe, é o prolongamento desta forma mais austera de se filmar e foi rodado nas ruínas daquilo que foram as Fontainhas e durante a instalação de seus habitantes num novo lugar, o Casal da Boba, bairro social com seus edifícios padronizados e mal construídos. Neste filme repetem-se muitos atores de *No Quarto da Vanda*, mas aparecem novas personagens e, entre elas, Ventura. A sua aparição é um acontecimento no cinema de Pedro Costa e isto vê-se pelo protagonismo

oferecido a Ventura neste filme. Sendo mais velho do que a maioria das personagens de *Vanda*, filme dos jovens, cabe a Ventura ser a figura de um pai que vai visitar um a um os seus inúmeros filhos. E este papel lhe coube porque Ventura é portador de mistério e majestade, além de uma capacidade enorme de refletir o que Pedro Costa disse numa entrevista: "Para mim, nos melhores casos, uma personagem é uma concentração de muitas pessoas num só corpo."⁹ O realizador afirma que sentiu com Ventura a necessidade de adotar uma postura exigida por sua presença e história, de se deixar dirigir por ele. Foi assim que aos poucos Pedro Costa deixou que o contrapicado se consolidasse como o posicionamento ideal para filmar Ventura.

Before starting every day's work, for me it was more about, "How can I meet this man?" This very big man that I had met and with whom I had talked and who had accepted my proposal to make a film? Then came the moment in the first weeks of the shoot where I had to find how I could be as - the words are not enough - how can I put myself at his height really with my camera? The camera came down and down and down because I could not be at his height. I had to be lower. It was not instinctive, but for the first weeks of shooting, I adopted this height, this position, this respect perhaps - but it came like that and stayed like that. It seemed good for me. It seemed good for him, especially for the image, and it seemed good for him in the space. He was the one who was more or less the designer of the space. He crosses some things that make you aware.¹⁰

Desde os primeiros planos do filme em que aparece Ventura, o ângulo contrapicado está muito presente e, como Costa sublinha, através desta visão com a qual a personagem é mostrada o espaço é desenhado. Ventura é um gigante que caminha por um mundo arruinado. Além das cenas feitas nas ruínas das Fontainhas, há também aquelas filmadas no Casal da Boba, nas quais o contrapicado mostra o corpo de Ventura contra os prédios de apartamentos todos brancos e iguais (entre 9'34" e 10'39"). Este ângulo dá ao espectador o contraste brutal entre os tons escurecidos e esverdeados das Fontainhas arruinadas e a clausura branca do novo bairro. Nesta sequência Ventura parece estar deslocado da paisagem, mas mesmo assim o céu negro (durante o dia) parece

⁹ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 82.

¹⁰ GUILLÉN; COSTA. "I have to risk each shot". In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2008/04/i-have-to-risk-each-shot.html>. Consultado em 10/07/2018.

acompanhá-lo. Ele grita o nome de Vanda, procurando pela sua nova casa, e acaba por ir tomar cerveja no novo quarto da "filha".

Em diversas outras partes do filme, Ventura é filmado em contrapicado e o espaço é desenhado por sua postura hierática. *Juventude em Marcha* é comparado pelo realizador com um filme de John Ford, *Sergeant Rutledge* (1960), e esta comparação é fértil para pensar não apenas como o ângulo de câmera define um espaço, mas também como a postura de um ator ou personagem é capaz de redefinir um papel social e elevá-lo a uma qualidade mítica:

(...) Ford deu a Woody Strode, que faz de Rutledge, o melhor papel da sua carreira, o de um “soldado de topo” cujas capacidades e coragem o tornam maior do que a vida, um modelo e uma lenda para os seus camaradas negros, e Strode aproveitou-o ao máximo. Ford fotografa-o de um modo especial, visto de baixo, num ângulo contrapicado, para reforçar o seu estatuto mítico. Nenhuma das outras personagens recebe este tratamento. Costa fotografa Ventura da mesma forma e creio que considera este homem humilde e despretensioso com o mesmo género de admiração que Ford sentiu por Rutledge. Os esforços que faz para preservar as suas raízes e a sua família, também apontados indirectamente, servem para encarnar os esforços da sua comunidade espoliada e marginalizada, e a sua nobreza discreta nega qualquer vestígio de miserabilismo que, para alguns espectadores, tinha manchado *No Quarto da Vanda*. Tal como *Sergeant Rutledge*, *Juventude em Marcha* é uma tentativa de tornar a “pequena forma” num épico.¹¹

Cada ator-personagem é filmado segundo os critérios de justeza solicitados pela relação, e só na relação é que se pode definir precisamente como alguém será filmado. Trata-se de uma relação de mútua exposição, e não de pressuposição, por isso não é possível saber *a priori* como se deve filmar alguém. Durante as rodagens de *Juventude em Marcha*, a nobreza de Ventura e o respeito que o realizador sentiu por ele relacionaram-se na memória cinéfila de Pedro Costa com a figura de Rutledge. Além da postura que Woody Strode conferiu ao soldado e que é encontrada na elegância de

¹¹ ANDERSEN, “Histórias de fantasmas”, p. 171.



Ventura, há esta capacidade épica de ambas as personagens de, sendo maiores que as misérias que lhes poderiam caracterizar, atravessar o típico em direção ao desconhecido de cada um, e assim dar passagem a uma multidão de esquecidos da história.¹² No filme de Ford, quando Rutledge se levanta no tribunal em meio ao julgamento e a câmera faz um emblemático contrapicado, ele não está apenas a ultrapassar uma condição individual, mas está se levantando pela raça negra, contra todos os tabus que ameaçavam o seu julgamento e de todos os negros da história norte-americana. A história filmada por Ford é a de um negro norte-americano do século XIX cujas palavras e cuja presença passam a valer no espaço jurídico como passíveis de serem ouvidas em um lugar de não-culpabilidade. Ao levantar-se, ele altera a sua própria presença para alterar o espaço naquele tribunal, modificando também toda uma jurisprudência.

Ventura também altera o espaço pelo qual caminha. As Fontainhas de Ventura não são as mesmas de Vanda. Já restam apenas poucas casas e muitos destroços, mas Ventura é capaz de transformar todo o bairro em um espaço ainda mais sombrio, mais mítico, mais habitado por forças invisíveis. E o Casal da Boba, enquadrado juntamente à dignidade mítica de Ventura só pode nos lembrar um campo de refugiados, não sendo à toa que Ventura insiste em recitar a carta que mescla as palavras de Desnos com a dos imigrantes cabo-verdianos.¹³ A solidão de Ventura, isolada pelos procedimentos poéticos do filme, condensa uma multidão de mortos anônimos que caíram para que a história pós-colonial de Portugal se consolidasse.

¹² Woody Strode, sobre a personagem do Sargento Negro: “You’ve never seen a Negro come off a mountain like John Wayne before. I had the greatest Glory Hallelujah ride across the Pecos River that any black man ever had on the screen. And I did it myself. I carried the whole black race across the river”. *Apud* BÉNARD DA COSTA, *Audazes e Malditos, John Ford, 1960*. In: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-audazes.htm>. Consultado em 17/09/2016.

¹³ “Nha cretcheu, meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca para. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.”

O movimento que descrevemos entre os três filmes das Fontainhas nos mostra de que maneira o espaço muda de filme para filme. A forma como o espaço é mostrado é definida pelos corpos e pela relação da câmera com eles. O ponto de vista foi trabalhado de forma diferente em cada filme. Em *Ossos*, as Fontainhas são um bairro por conhecer, por mapear, e o filme é um passo dessa aproximação; em *No Quarto da Vanda*, Costa abole qualquer ideia de mapeamento e parte para uma horizontalidade radical, um filme feito *com* o bairro e não *sobre* o bairro; *Juventude em Marcha* é uma entrega ainda mais profunda ao bairro através de Ventura, o pioneiro, a figura mítica que por onde passa deforma o espaço e dá passagem às histórias esquecidas de muitas gerações de oprimidos. A forma de filmar se diferencia à medida da entrega ao desconhecido (comunidade) que altera o cinema.

Esta transmutação gerada no próprio ato de filmar questiona a cisão entre a comunidade real e a fictícia. Esta comunidade que vemos está em um lugar mais enigmático. Não há possibilidade de pensar estas personagens num registro documental puro, como se o filme estivesse acompanhando o seu cotidiano. Também não há aí uma tentativa de restituição que, através da ficção, reenviaria aos excluídos os restos da riqueza à qual não tiveram direito. Rancière tem trabalhado nesta direção quando questiona a política da arte e seus dilemas, apagando a fronteira que distingue a arte da política. Para o filósofo, tanto a arte quanto a política são modos polêmicos, que criam dissenso, introduzindo objetos novos onde havia consenso, forçando outra percepção daquilo que era pensado como o real. Assim, a relação entre a arte e a política seria "uma relação entre duas maneiras de produzir ficções".¹⁴

Não existe um mundo real que fosse o lado de fora da arte. O que existe são pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se encontram e desencontram a política do estético e o estético da política. Não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real, como objecto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções. O real é sempre o objecto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o visível, o dizível e o fazível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que denega o seu carácter de ficção fazendo-se passar pelo próprio real traçando uma linha de divisão simples entre o

¹⁴ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, p. 113.

domínio desse real e o das representações e das aparências, das opiniões e das utopias.¹⁵

No caso dos filmes de Pedro Costa, há uma evidente relação com um lugar e as pessoas que nele vivem. Entretanto, o que está em jogo não é simplesmente o bairro das Fontainhas filmado de forma documental, mas a sua figuração: o empenho coletivo para construção do filme cria este entrelaçamento entre o que é oferecido por pessoas como Vanda e Ventura – em situações que são irrepetíveis e irreparáveis – e uma ficção que vai sendo tecida pelo estar *em comum* para criar os filmes. Trata-se de uma ficção outra que não a ficção hegemônica apresentada por Rancière: não é o consenso político gerando uma ficção que se faz passar pelo próprio real, mas uma comunidade do dissenso que se reúne para construir uma nova versão deste, uma versão de ruptura.

Rancière analisa, entretanto, que os filmes de Costa têm uma maneira de apresentar estas situações e personagens que sublinha, além do caráter partilhável deste modo de vida através do cinema, o seu caráter impessoal e não-partilhável. Há um cotidiano que é a base inicial do pensamento do filme, há uma família que se forma para as filmagens, mas esta forma de progredir lentamente no trabalho, interessada no desconhecido que o outro pode oferecer à ficção do filme, é de onde vem algo que excede o retrato familiar, a carta ou documentário que relata uma situação social. Para Rancière esta questão remonta a uma discussão muito antiga: o que vemos nestes filmes excede a fidelidade das cartas familiares à realidade das quais falam, relembrando o prefácio de *A Nova Heloísa*, de Rousseau.

Estas cartas familiares são reais ou inventadas? – perguntava o objector ao escritor. Se forem reais, são retratos. Aos retratos pede-se apenas que sejam fiéis ao modelo, mas interessam a pouca gente fora da família. Os “quadros imaginários”, em contrapartida, interessam ao público, mas para isso é necessário que já não se pareçam com um determinado indivíduo, mas sim com o ser humano. Pedro Costa diz as coisas de outra maneira: da paciência da câmara, que vem filmar todos os dias mecanicamente as palavras, os gestos e os passos – já não para “fazer filmes”, mas como um *exercício de aproximação ao segredo do outro* [grifo nosso] – deve nascer no ecrã uma terceira figura, uma figura que já não é nem o autor, nem Vanda,

¹⁵ *Ibidem*.

nem Ventura, uma personagem que é e não é estranha às nossas vidas.¹⁶

Rancière demonstra que a personagem documental muitas vezes se torna refém do retrato que pretende ser. No círculo das trocas estéticas e políticas, a personagem documental muitas vezes se distingue por, colando-se à figura do humilde, reafirmar a partilha do sensível vigente. Na teoria de Rancière a riqueza é dividida política e economicamente mas não só. A justiça e a injustiça sociais são também materializadas no campo das imagens. Assim, "o domínio do dinheiro tende a constituir hoje um mundo onde a igualdade deve desaparecer até da organização da paisagem sensível".¹⁷ A riqueza sensível tem um destinatário certo: aqueles que detêm meios e conhecimento para acessar o mundo das trocas estéticas elevadas. Ao pobre restam apenas os "tocos" deste mundo. O discurso do documental, segundo Rancière, é o de que um realizador proveniente do mundo das artes faria um esforço para oferecer a todos a riqueza sensível do mundo dos desvalidos. Um cinema da partilha.

Mas haverá algo que ultrapassa esta divisão no cinema de Pedro Costa. Através da noção de *fratura*, Rancière sugere que há um segredo em cada um que "torna fúteis os retratos de família e as crônicas familiares",¹⁸ pois não se refere a modelos particulares e nem à singularidade pura. Em *Juventude em Marcha* a fratura se dá no enigma de Ventura que, diante de uma Vanda que procura narrar e teatralizar a sua reabilitação das drogas desde o nascimento da filha, aparece como um animal estranho e deslocado, um indivíduo separado de si mesmo que carrega consigo o impartilhável.¹⁹ Enquanto Vanda procura colocar em cena a sua nova condição, a família e as identificações sociais, Ventura traz consigo o quadro da fratura e do enigma, a força de ser "o errante sublime que interrompeu por si mesmo a comunicação e a troca".²⁰

Ainda que Vanda se preste a fazer o papel de uma das "filhas" de Ventura, e que este se sente à sua mesa, converse no seu quarto e aí faça ocasionalmente *baby-sitting*, a fratura de Ventura vem

¹⁶ RANCIÈRE, *Os intervalos do cinema*, p. 178.

¹⁷ *Ibidem*, p. 176.

¹⁸ *Ibidem*, p. 179.

¹⁹ *Ibidem*, p. 177.

²⁰ *Ibidem*, p. 177.

lançar a sombra deste grande corpo quebrado sobre a crónica da vida reabilitada de Vanda e tingir de vaidade o seu relato.²¹

Em *Juventude em Marcha* ainda há outra sequência analisada por Rancière em que se manifesta o que ele chama *fratura*. Lento chega à barraca onde vive com Ventura.²² Ele traz um aquecedor elétrico, provavelmente encontrado na rua: "Hoje já vamos dormir no quente." Ventura pergunta a Lento sobre a carta que ele tentara, durante todo o filme, lhe ensinar, se ele não quer continuar a aprendê-la. "Não consigo metê-la na cabeça", diz o amigo. "Eu não sei escrever e tu não queres escrevê-la. Vou arranjar eletricidade." Lento sai de casa para fazer uma ligação ilegal e puxar eletricidade do poste. O plano seguinte o mostra em sua escalada noturna para fazer a operação clandestina. Após o corte vemos os pés de Ventura e a faixa que estava em sua cabeça sendo desenrolada e caindo no chão, o que serve de metáfora para a queda de Lento. No plano seguinte o amigo de Ventura aparece esticado no chão, ao pé do poste, morto eletrocutado.

A *fratura*, por ser um lugar do impartilhável, tem sua relação com a morte:

Em *Casa de Lava*, esta fractura mostrava-se no mutismo de Leão na sua cama de hospital, e já não sabíamos se isto era a manifestação do coma traumático ou o desejo de não voltar a encontrar o mundo comum; mostrava-se também na "loucura" de Edite, no seu "esquecimento" da língua portuguesa e no seu encerramento na bebida e na língua crioula. A morte do militante no campo salazarista e o ferimento do imigrante num estaleiro de construção em Portugal instituíam, no âmago da circulação dos corpos, dos cuidados, das palavras e das músicas, a dimensão do não permutável, do irreparável. Em *Ossos*, havia o mutismo de Tina, sua incapacidade para saber o que fazer da criança que trazia nos braços, senão levá-la consigo para a morte.²³

Em *Juventude em Marcha*, a morte encenada de Lento também vai instaurar essa dimensão do irreparável. A morte é irreversível, mas neste caso o ator voltará ao filme, como que vindo do mundo dos mortos. É aí que não se pode mais falar em uma personagem documental, pois Lento é regressado da morte, mas também não podemos dizer que se está no registro da ficção. Lento passa a ser, segundo Rancière, "uma pura

²¹ *Ibidem*, p. 178.

²² A 2h13' do filme.

²³ *Ibidem*, p. 176.

figura nascida da própria anulação desta oposição que cinde a humanidade em espécies diferentes".

Mais do que estética, a oposição entre ficção e documentário ganha no pensamento de Rancière uma conotação política. Isto acontece porque o real é, como já citamos, definido por uma ficção dominante, uma construção que denega o seu caráter ficcional fazendo-se passar pelo próprio real. Esta sequência em que Lento busca eletricidade clandestina é encenada por ele, mas é uma história vivida por um homem da vizinhança, que tinha morrido alguns dias antes. A personagem de Lento parte de sua própria vida, mas, no momento em que se radicaliza a criação conjunta, surgem "pregas e dobras do tecido sensível comum"²⁴ nas quais pode acontecer todo o tipo de desdobramento ficcional. Isso se dá no movimento de aproximação ao segredo de cada um, mas também num aguçamento das qualidades sensíveis da ex-posição singular que leva cada um para a sua solidão interior. Quando a personagem volta do mundo dos mortos, às 2h22'56", está numa casa com as paredes queimadas. Ventura diz a Lento que ouviu dizer que ele se atirou do quarto andar e caiu sobre um carro, ficando todo em pedaços. Neste momento, a história ainda é a de que ele teria caído, mas de um plano ao outro o motivo muda: agora ele teria caído da janela para fugir de um incêndio. De qualquer maneira, Lento está de regresso do mundo dos mortos para conversar com Ventura. Eles dão as mãos e falam em tom trágico – na ambiguidade entre a ficção e o documentário, estabelecem uma passagem entre a vida e a morte. Seus corpos, cada um com sua opacidade e tempo singular, são como ecrãs onde se projetam as histórias de muitos que vivem e viveram a mesma condição que eles: a de mortos-vivos.²⁵ Nesta sequência, Ventura convida Lento a viver com ele e a mulher. O mais novo, que passa o filme a ter dificuldades em aprender a carta que Ventura recitara inúmeras vezes, agora consegue dizer o texto. É a *fratura* que retira o rosto familiar do lugar-comum do retrato e faz com que ele exija outro tipo de imagem: aquele que acolhe as novas figuras de uma comunidade que vem pedir o impossível de uma nova configuração que foge infinitamente das oposições entre ficção e documentário.

²⁴ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, p. 113.

²⁵ RANCIÈRE, *Os intervalos do cinema*, p. 179.

1.2. Ferida secreta

Ventura nos informa com suas próprias palavras que chegou a Portugal em 1972 para trabalhar nas obras, e que construiu o Museu Gulbenkian, embora hoje não seja bem-vindo nas suas instalações. Sabe-se que ele vive em uma barraca nos restos de um bairro de lata, de onde o querem remover. Ao mesmo tempo, o esforço de figuração do filme nos mostra um corpo imperioso, que atravessa o inferno de uma vida e diz palavras afiadas como lâminas, ou também doces, em uma carta de amor.

A postura de Ventura não é a de um homem derrotado. Ele conduz consigo a *fratura*, está além das oposições sociais que poderiam impingir à sua figura. Ele poderia vir de um tempo muito anterior, conserva uma dignidade mítica, e sua presença traz consigo um passado ainda mais vasto que o próprio colonialismo. Sua aparição não se confunde com o mundo dos vivos, das Fontainhas e da Boba, em que se experimenta a pobreza em seu excesso, apesar de ser marcado por ela.

A Ventura é devolvida uma solidão profunda, muitas vezes silenciosa, mas que corresponde ao que Genet chamou de "ferida secreta dos seres e das coisas"²⁶ e que pode ser colocada em paralelo com a *fratura* descrita por Rancière. Esta ferida secreta não está além da aparência, ela é a própria aparência. Não é uma visão realista, mas se relaciona com um impoder por parte do realizador, que passa por fazer justiça à beleza singular de cada pessoa. É escapar do discurso progressista segundo o qual Ventura e os outros habitantes das Fontainhas não poderiam ter um destino diverso daquele que sua pobreza anuncia. Estamos diante de uma espécie de deus, ou espectro, que visita os seus filhos para revelar uma comunidade, e cada membro desta "família" tem seu lugar secreto, sua beleza, sua ferida. E é este ponto secreto, para Genet,²⁷ o lugar "a partir do qual seja possível aventura humana outra".

Visitar Beth, Vanda, Paulo, Lento e outros é um gesto cinematográfico, um processo de resistência estética coletiva. Na galeria de rostos formada pela errância de Ventura, a solidão empenhada por cada um e pela qual a câmera se deixa afetar é o que distingue cada um dos seus filhos. Vê-se que cada um guarda sua diferença em relação

²⁶ GENET, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 18.

²⁷ *Ibidem*, p. 17.

aos outros. A comunidade não é formada pela identidade, mas pelo fato de que cada um dos seus membros é visto através de sua beleza própria. A ferida é elemento dionisiaco de perda dos vínculos, mas ao mesmo tempo é o que refaz os vínculos e cria uma solidariedade na distância entre os personagens.

O protagonista de *Juventude em Marcha* ultrapassa qualquer pretensão do espectador de apreensão da personagem num registro meramente realista e aparece no cinema de Pedro Costa como um bom exemplo de figura mediadora que abre para uma ficção mais vasta. Este senhor cabo-verdiano não deixa de estar associado ao quotidiano das Fontainhas/Casal da Boba, mas no filme é privilegiada a sua história como pioneiro e construtor das primeiras barracas, sua ligação aos primeiros habitantes, suas raízes míticas africanas e assim sucessivamente, até atingir, pelo aprofundamento nesta vida singular, o status de "figura arquetípica" de um passado. Este arquétipo, advindo da concentração do filme em Ventura – um caso de recorte singular que gera uma constelação de figuras do local – remete o filme a toda uma população mundial que passa pela mesma pobreza de meios e, diríamos até, existencial.²⁸

A pobreza, no entanto, embora esteja presente como um pesadelo que paira, não impede que estas personagens mantenham-se de pé. Trata-se, num cenário em ruínas, de desarticulação das comunidades, escolher figurar o encontro em vez de mostrar a miséria. Figurar é bem mais do que filmar as personagens em ação, ou melhor: é bem menos do que isto. Em muitos momentos as personagens estão imóveis, mas esta imobilidade revela o cinema como uma espécie de sismógrafo, capaz de captar o gesto em seu mínimo e amplificá-lo. Mas para chegar a isto, o cinema de Pedro Costa precisa inventar o seu próprio tempo: o estabelecimento de um tempo outro, um especificamente cinematográfico, é o princípio de uma recusa: a de que as imagens devam procurar o seu tema, e representá-lo segundo as regras da verossimilhança.²⁹ O tema não é a miséria, e o

²⁸ “Todas as pessoas que eu mais prezo são pessoas que trabalharam muito, são anónimos, é uma massa, são 90% deste muito, deste planeta. É a África toda, é a Ásia toda, falo dessas pessoas. Falar delas pessoas é falar deste planeta quase inteiro.” FARIAS; COSTA; CHAFES, *tu vais-te queimar...* In: www.pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/tu-vais-te-queimar.html?m=1. Consultado em 23/07/2018.

²⁹ “Em linhas gerais, ‘verossimil’ é aquilo que parece ser verdade. A verossimilhança é a relação que se estabelece entre o discurso da ficção e outros discursos considerados verdadeiros. Assim como a verdade, o verossimil também é um acúmulo histórico. E variável. É histórico o fato de pensarmos ‘verdade’ no plural: ‘verdades’ enquanto variáveis temporais, culturais, referenciais e com uma possível arqueologia sempre por se fazer. Nas letras antigas, as obras são feitas nos gêneros em que se escrevem correspondendo a uma série de normas internas a sua própria execução. A verossimilhança, neste sentido, funcionava

que destrói a possibilidade mesma de um tema é a colocação do encontro como o mais importante. Isso significa que o Ventura que vemos no ecrã a pronunciar suas frases crípticas não é exatamente aquele que encontraremos nas ruas do Casal da Boba. O Ventura que vemos é a figuração de um *encontro*, do qual pouco sabemos, entre outros encontros em que realizador e atores-personagens trabalham em um registro de indiscernibilidade entre o falso e o verdadeiro. O Ventura que vemos é o resultado de um confronto entre a representação que Pedro Costa faz dele e a auto-*mise en scène*³⁰ de Ventura. Este encontro da representação que um faz do outro, e que os dois fazem do cinema, gera um terceiro, uma figura, que é o que podemos ver.

enquanto legitimidade interna à execução da obra, mas também correspondia a um sistema de regras determinado pelo que se considerava verdadeiro. A fusão e a implosão dos gêneros é um fenómeno relativamente recente, datado entre os séculos XVIII e XIX, quando também a secularização progressiva dos poderes instituídos destitui Deus de sua maiúscula e tanto os sistemas de interpretação como os modos de construção discursiva se alteram radicalmente. Em crise, a verdade se multiplica e esvazia e é claro que, se o verossímil tem correspondência com a verdade, paralelamente a verossimilhança também entra em crise.” HANSEN, “A caça de Ana C.”, p. 87, 88.

³⁰ COMOLLI, “Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène”.

1.3. Crítica da comunidade originária

O conceito de comunidade tem a peculiaridade de ter sido gerado no momento mesmo do fim daquilo que se costuma chamar a "comunidade tradicional". Buber, seguindo as definições de Ferdinand Tönnies, lamenta o fim desse tipo antigo e mais autêntico de vínculo:

A comunidade é a expressão e o desenvolvimento da vontade original, naturalmente homogênea, portadora de vínculo, representando a totalidade do homem. A sociedade é a expressão do desejo diferenciado em tirar vantagens, gerado por pensamento isolado da totalidade. (...) Comunidade é a ligação que se desenvolveu mantida internamente por propriedade comum (sobretudo de terra), por trabalho comum, costumes comuns, fê comum; sociedade é a separação ordenada, mantida externamente por coação, por contrato, convenção, opinião pública.³¹

Segundo Buber, a comunidade foi, como já apontava Hobbes, substituída por um nível imposto de vínculo, uma convenção que não emana diretamente dos seus membros e que, em relação à organicidade da forma anterior, não se compara em termos de conforto existencial e segurança. Sob este enfoque, a comunidade que vemos exposta nos filmes de Pedro Costa não seria mais do que a ruína desta outra comunidade que já teria existido anteriormente.

A que se referiria então esta ruína de comunidade? A uma etnia? Lemiére analisa o cinema de Pedro Costa como o lugar de uma abordagem única dos cabo-verdianos habitantes das margens de Lisboa. Se isto realmente acontece, a figura do cabo-verdiano nestes filmes nos é oferecida com um grau de complexidade que vai muito além do vulgar, justamente por não se ater a uma caracterização nem por remetê-los a uma representação nacional, como fazem os noticiários televisivos, que só lhes oferecem tempo na programação e existência imagética em casos de conflito, como as polêmicas que envolvem a destruição dos bairros de lata e a consequente remoção dos seus habitantes. Estas aparições do cabo-verdiano são tipificadas, o que acaba também por

³¹ BUBER, *Sobre Comunidade*, p. 50.

acontecer na maioria dos documentários cinematográficos ou televisivos, cujas estratégias narrativas se aproximam, na maior parte das vezes, a um enfoque televisivo.³² Estes filmes procuram isolar a comunidade dos imigrantes em uma *classe* ou *etnicidade* que leva o espectador a compreendê-los como uma unidade ou tipo social. Há ainda uma variedade de documentários que procuram encaixar os imigrantes cabo-verdianos numa categoria ainda mais geral, como por exemplo a dos africanos em Portugal, contribuindo para uma dessingularização destas personagens em nome da classe à qual eles teoricamente pertencem.

Nos filmes de Pedro Costa, os traços identitários não são negados, mas isso não significa que os cabo-verdianos se resumam a este pertencimento, pois o desenrolar de suas aparições extrai-os do particular para recolocá-los através do singular, ou seja, daqueles atributos que não dividem com mais ninguém. Longe de despolitizar a origem africana destas personagens, o cinema de Pedro Costa lhes dá corpo e presença, mas o faz enaltecendo em cada um a sua singularidade. Este enfoque singular reforça a densidade política de cada um. Monteiro afirma que "as personagens que [este cinema] expõe permanecem inescrutáveis, grandiosos em sua misteriosa irredutibilidade".³³ Tal enfoque impede o estabelecimento de uma relação particular-geral, que por sua vez seria um possível sustentáculo do já referido realismo. Ao contrário disso, os filmes de Pedro Costa nos mostram personagens que só existem na implicação recíproca do *singular* e do *comum*.

Estes filmes nem estão em busca de uma comunidade do tipo originário, tampouco procuram estabelecer, pela representação, um levantamento de tipo sociológico de uma etnia, bairro e seus tipos sociais. Em *Casa de Lava* poderíamos pensar a comunidade como confundindo-se com os habitantes da Ilha do Fogo, em Cabo Verde, mas a ligação dos personagens com a terra é frágil, quase a ponto de se esfacelar. Isto vê-se pela situação indefinida vivida por Leão (Isaac de Bangkolé), já um desterrado – imigrado em Lisboa – desligado do seu laço tradicional. No início do filme Leão está em

³² A título de exemplo podemos citar o documentário *Nós Terra* (2011), de Anna Tica, Nuno Pedro e Toni Polo. Utilizando-se do dispositivo da entrevista como estratégia de coleta de informações, o filme faz um levantamento com uma série de jovens cabo-verdianos nascidos em Lisboa sobre a sua sensação de pertencimento a Portugal, mas também a Cabo Verde. Cada personagem é visto como um caso particular de uma situação geral, e o documentário não se aprofunda em outros traços destas personagens que não sejam a sua situação de etnia, pertencimento, documentação e raça.

³³ MONTEIRO, "Africa in flashback through portuguese cinema", p. 38.

Lisboa a trabalhar nas obras e cai de um andaime, provavelmente tentando o suicídio. A enfermeira Mariana (Inês de Medeiros) é incumbida de levar o personagem, que está em coma, de volta para Cabo Verde, mas chegando lá não encontra a sua família. Enquanto procura os parentes, ela inicia uma errância pela ilha e toma contato com a população. Nesta busca, ela percebe que a existência deste povo enquanto "comunidade" (aqui, no sentido originário) também se encontra em risco, pois há muitos que, sem perspectiva alguma, desejam emigrar para Portugal ("Quero morrer em Sacavém."). Portanto, mesmo que o laço comunitário de ligação à terra esteja presente, ele jamais aparece sem que esteja a desfazer-se.

Seguir os argumentos de etnia e de ligação com a terra para explicar a existência destes filmes será torná-los uma denúncia do arruinamento, acompanhada de um desejo de volta destas formas originárias, do seu conforto e sua intimidade. A pertinência desta visão, no caso dos filmes de Pedro Costa, é duvidosa. Neste viés, o cinema estaria a serviço de uma causa (o reestabelecimento de um tipo de laço comunitário em vias de desaparecimento) e não da construção poética de um universo. Tal argumento seria o mesmo que subordinar a arte cinematográfica "a um fim ou uma ordem de fins" e, assim, retirar dela "a perspectiva da finalidade sem fins que é a sua maior característica".³⁴

Se já dissemos da dificuldade de estabelecer um critério de comunidade em *Casa de Lava*, o mesmo procedimento também é dificultado em *Ossos*, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. O elemento *comum* que reúne figuras como Vanda, Ventura, Pango e Lento é precisamente aquilo que, na sequência dos filmes, acaba por ser sequestrado de sua experiência: o Bairro das Fontainhas.

Certeau assinala que morar em um bairro inscreve-se na história de um sujeito "como a marca de uma pertença indelével na medida em que é a configuração primeira, o arquétipo de todo processo de apropriação do espaço como lugar da vida cotidiana pública".³⁵ Viver ou ter vivido em um lugar como as Fontainhas, por exemplo, seria uma assinatura forte, "assim como se chamar Pedro ou Paulo",³⁶ completaria Certeau sobre a influência do bairro na vida urbana. Se pensamos no espaço enquanto possuidor de um caráter social, também não se pode deixar de citar a forte presença africana, seja a de

³⁴ NANCY, "Arte e Cidade", p. 69.

³⁵ CERTEAU; GIARD; MAYOL, *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*, p. 44.

³⁶ *Ibidem*, p. 44.

cabo-verdianos em sua maioria, mas também de angolanos, moçambicanos ou guineenses, o que empresta um traço a mais na composição desta subjetividade e presentifica a questão do racismo. Mesmo que a composição da comunidade seja multiétnica, este traço racial se abate sobre os moradores dos bairros de lata como uma cruel metonímia, pois mesmo não sendo todos negros, moram todos em “bairros blacks”.³⁷

As Fontainhas, espaço e motivo do cinema de Costa a partir de *Ossos*, é um lugar historicamente destruído, foi eliminado do traçado urbano e seus habitantes removidos, separados e colocados em bairros sociais. Sem identidade com a terra, nem futuro do ponto de vista social, não há nem uma origem nem um destino para esta comunidade.

Cada vez mais o povo do Casal da Boba tem dificuldade em afirmar os seus laços, falta-lhes a terra, as casas construídas por eles mesmos nas Fontainhas, falta-lhes a memória da “tradição”. Suas vidas sofrem sórdidas manipulações históricas, o que lhes lança numa espiral de desagregação e violência. Em filmes como *Juventude em Marcha*, esta tragédia está presente, mas a retomada da tradição não é dada como uma solução. Uma possível reação à desagregação seria a busca de uma essência, tanto no que diz respeito à essência de cada um quanto à essência da existência em grupo. Não é o que acontece: os atores-personagens, quando aparecem no filme, “não são função de outra coisa, não representam papéis, não são símbolos; são presenças expostas, corpos dotados de uma imanência política”, diz Guerreiro.³⁸

No cinema de Pedro Costa o espaço do bairro é trabalhado como um ponto de partida, e a cada plano temos uma espécie de reinício necessário. A criação de cada figura é menos uma soma de suas pertencas externas do que uma presentificação de sua postura, gestos e respiração.

³⁷ Antropólogos coletaram notícias dos *media* portugueses sobre a Cova da Moura, bairro de lata localizado na Amadora, e criaram uma *wordcloud*. No resultado, as palavras que mais aparecem são polícia, bairro, PSP, seguidas de suspeito, assalto, detidos, jovens. Ou seja, na própria linguagem jornalística esta estigmatização se sobressai. “A forma estereotipada como a imprensa nacional retrata o bairro não apenas personifica nos seus moradores o fantasma das classes perigosas, mas também ‘silencia’ uma outra Cova da Moura: o bairro com associativismo de referência nacional e internacional raramente é lembrado nas notícias, tal como a sua centralidade no movimento hip-hop português. Ignora-se que ali se organiza um evento que é hoje património cultural imaterial português, o Kola San Jon ou esconde-se a importância do bairro na vida musical da AML, quando várias bandas enchem os bares com música ao vivo, transformando-a na ‘Cova da Música’” In: <http://www.buala.org/pt/cidade/abuso-num-bairro-black-reflexao-sobre-a-violencia-policial-o-racismo-e-a-segregacao-nas-perif>. Consultado em 12/07/2018.

³⁸ GUERREIRO, “A Suspensão e a Resistência”, p. 205.

1.4. Uma comunidade ou várias (*désoeuvrement*)

O discurso poético forja os seus instrumentos
enquanto caminha e enquanto caminha destrói-os.

Ossip Mandelstam

Será importante distinguir, no conjunto dos filmes realizados por Pedro Costa, alguns modos de aparição da comunidade para ressaltar a ausência de um sistema, ou a dificuldade de totalização desta comunidade. Há pelo menos duas fases distintas na obra de Pedro Costa, reconhecendo a ruptura encetada por *No Quarto da Vanda*: a experiência deste filme, um divisor de águas em relação aos anteriores, é renovadora para o cinema contemporâneo, e reinventa a experiência de filmar e de assistir filmes.

A câmara digital compacta, montada sobre um tripé — em uma respeitosa presença que une cumplicidade e distância — é o princípio de resistência à maneira industrial de fazer cinema, que implica num aparato pesado, uma equipe numerosa e uma organização hierárquica rígida. *Ossos* foi, para o realizador, o filme do esgotamento deste modelo, o mais habitual entre as formas de se fazer cinema hoje em dia. Mas numa reflexão posterior, Pedro Costa chegou a chamar de ficção³⁹ esta forma de sociedade que se reúne para fazer um filme. Esta forma organizativa, por mais que seja glamourizada no universo da produção cinematográfica, é justamente o que ele sentia que o afastava daquilo que era filmado. Para ele, a equipe numerosa que levou para as Fontainhas impôs uma série de filtros entre o realizador e a vida no bairro. Entende-se por filtros uma sucessão de elementos constitutivos do *plateau* que, desde a imponentia dos caminhões cheios de equipamentos, a luminosidade excessiva, até uma série de assistentes e técnicos, para diminuir ou anular o confronto entre um plano rígido de filmagens e o espaço onde se filma. Para diminuir este conflito entre o planificado e o contingente, estes técnicos procuram deixar o realizador alheio aos acontecimentos que circundam as filmagens. Exigência do ritmo de produção industrial, no qual o tempo conta-se sob a medida abstrata de equivalência do dinheiro.

³⁹ “Yo sentía siempre que había demasiada ficción en los rodajes, pero detrás de la cámara, entre los técnicos, los actores, los directores... la ficción era cómo intentaban que creyera en algunas cosas que son una pura invención.” REVIRIEGO; COSTA, “El arte en una prisión”. Entrevista a Pedro Costa. *Cahiers du Cinema*, España, número 14/Julho-Agosto 2008.

Embora esta ficção esteja presente por trás das câmeras, o filme *Ossos* traz também os elementos desestabilizadores deste modo de produção. À parte do esquema rígido que equivale tempo a dinheiro, o trabalho com os atores para a realização deste "estranho melodrama"⁴⁰ é marcado pela vulnerabilidade do ator principal, que, diante do bebê com o qual contracenava, "se sentia muito mais frágil que ele".⁴¹ Também a predominância de atrizes femininas, entre elas Vanda e Zita Duarte, insere no filme a rebeldia das posturas e reações dessas atrizes ao guião sugerido pelo realizador.



À constatação do peso deste esquema industrial segue-se uma quase desistência de Pedro Costa em relação à realização cinematográfica, até que uma conversa com Vanda Duarte depois do término do filme o anima a continuar, mas de uma forma mais simples, mais quotidiana, o que provoca uma redução radical do aparato. As novas condições de filmagem influenciam significativamente o tecido figural de *No Quarto da Vanda*, uma vez que a leveza do equipamento torna o realizador mais autônomo e aumenta a duração das filmagens — o que permite uma intimidade maior com as personagens. Alheio às preocupações e ao tempo do cinema industrial, o grupo que se engaja na realização deste emblemático filme leva entre dois e três anos⁴² para alcançar

⁴⁰ A expressão é utilizada por Pedro Costa na entrevista concedida a Jean-Pierre Gorin, no DVD *Ossos*, publicado pelo selo Criterion.

⁴¹ "When I have this baby I feel weaker than the baby, when I have him in my arms I feel much weaker than the baby." In: GANDOLFI; COSTA, *Lights off on Pedro Costa*. In: <http://www.takeoneciff.com/2013/lamour-nexiste-pas-lights-off-on-pedro-costa>. Consultado em 25/03/2013.

⁴² "El rodaje de *No Quarto da Vanda* duró casi un año y medio, per antes estuve allí otro año. Además fue un trabajo muy disciplinado: seis días por semana, rodábamos a diario. De esta forma, llegó un punto en el

algo bastante diverso dos anteriores, ainda que tenha em comum as preocupações do bairro, a repetição de alguns dos atores (com a diferença de que, agora, os não profissionais como Vanda e Zita Duarte ganham um lugar preponderante) e uma cadência de montagem semelhante.

As personagens, entretanto, estão ainda mais, e vertiginosamente, exercendo as suas formas de vida. Desafiam o trabalho quotidiano da morte, ao consumir doses excessivas de pasta de heroína. Enquanto isso, o bairro desaba com a chegada dos *bulldozers* que vêm para expulsar os moradores, derrubar as casas e abrir espaço para a instalação de um novo projeto urbanístico.

No Quarto da Vanda, além de ser a crônica do fim de uma possibilidade de comunidade, é o aprofundamento em um cinema que está ligado de maneira fundamental à provação dos corpos, seja das personagens, do realizador, seja do espectador, que não pode resgatar Vanda e seus amigos da sua ausência de destino e da sua corrida para a morte. A relação entre os corpos e planos é elaborada na duração de uma longa filmagem, o que gera um mergulho no modo de ser e agir destas figuras (e portanto na singularidade) e propicia que, ao dar a cada um a possibilidade de apropriar-se de seu lugar no filme (na linguagem) a partir do seu próprio ritmo, seja criada uma idiorritmia.⁴³

Esta diferença entre as personagens que circundam e atravessam o quarto de Vanda, no entanto, é tratada com igualdade: todos são iguais na sua diferença perante a câmera. Nas filmagens em DV, o cinema de Costa parece ter sido levado a um nivelamento entre o cinema e aquilo que é filmado. Cyril Neyrat sublinha que “a ruptura de *Vanda* consistia em estabelecer a igualdade entre os personagens e a câmera, instalada numa frontalidade assumida, à altura do olho”.⁴⁴

A experiência é de tal maneira marcante que abre-se a uma continuidade em *Juventude em Marcha*, filme que continua a “trilogia das Fontainhas”. Desta vez, embora o equipamento seja semelhante e alguns atores sejam os mesmos, o surgimento do filme

que yo ya no era un realizador de cine y la película tampoco era una película como tal: había un grupo, una comunidad de personas, que estaban haciendo un trabajo en común.” VILLAMEDIANA; YÁÑEZ; MARQUES; MUÑOZ; COSTA, *Entrevista con Pedro Costa*. In: <http://letrasdecine.blogspot.pt/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>. Consultada no dia 05/05/2013.

⁴³ Barthes evoca o termo idiorritmia (*Idios*: próprio, *rhythmos*: ritmo) em um curso no Collège de France, a propósito dos monges que viviam em conventos no alto do monte Athos. Segundo ele, viviam todos juntos, mas cada um com seu próprio ritmo. BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 48.

⁴⁴ NEYRAT, “Passo de gigante”, p. 115.

está ligado a uma outra pessoa eleita: o imigrante cabo-verdiano Ventura, um dos primeiros habitantes do bairro, a caminhar pelas ruínas do lugar já destruído e conversar com seus “filhos”, entre os quais estão Vanda e outras figuras frequentes no cinema de Pedro Costa. Mais uma vez, a singularidade é um fundamento, mas a repetição do modo de produção não leva a um sistema, não garante o projeto. Ventura, em relação a todos os outros em *No Quarto da Vanda*, além de ser mais velho, é uma figura mais misteriosa. Esta diferença exige uma mudança de postura: “Antes de dirigir Ventura, Costa começou por se deixar dirigir por ele, por adotar a posição exigida por sua presença e sua história: o *contra-plongée* diante de um gigante”.⁴⁵

Este “método” de se deixar dirigir pelos acontecimentos, tornado possível pelo modo de produção desenvolvido em *No Quarto da Vanda*, é novamente utilizado em todos os filmes seguintes. Além de *Juventude em Marcha*, também podemos salientar *Onde Jaz o teu Sorriso?*, no qual Pedro Costa nos mostra o processo de remontagem do filme *Sicilia!* (1998), empreendido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. No processo deste filme, vemos a ideia de comunidade ser encenada de pelo menos duas maneiras diferentes: a primeira, e mais evidente, é a relação entre Straub e Huillet na mesa de montagem, seu conflito permanente e criador, o drama e a comédia de seu trabalho com a matéria cinematográfica. Um segundo sentido seria uma afinidade entre o trabalho de Pedro Costa e o do casal de cineastas que, antes de serem amigos, já eram uma influência cinéfila para o realizador. Deste segundo sentido, deriva ainda outro: trata-se do trabalho árduo, afetivo e de longa duração com atores não profissionais, marca do cinema de Straub e Huillet, e também índice desta comunidade entre o trabalho do casal e o do realizador português.

Já em *Ne Change Rien*, o filme da convivência com Jeanne Balibar, o cinema de Costa também é animado pela afinidade e pela amizade com a sua personagem, o que coloca o espectador diante de um longo trabalho — tanto musical quanto cinematográfico. Neste filme assistimos à dificuldade da já experiente atriz a tentar mudar-se em cantora, a receber aulas de canto lírico, a ser filmada junto aos músicos, em longas horas de estúdio, durante a gravação de um disco.

⁴⁵ *Ibidem*.

Cavalo Dinheiro trabalha na síntese de muitos traços já anteriormente trabalhados pelos filmes de Pedro Costa, como a construção orientada pela experiência e memória dos atores-personagens. Ventura continua como guia da viagem, que desta vez vai se dar em meio a túneis obscuros que ligam espaços de um cárcere/hospital psiquiátrico a momentos da memória, dele e dos seus amigos que vai encontrando pelo caminho. Este desdobramento cinematográfico que segue para espaços exteriores ao Casal da Boba para realizar o filme vem de uma demanda dos próprios atores-personagens, que já não queriam continuar a filmar ali.⁴⁶ Esta procura por espaços alternativos explora uma Lisboa subterrânea e arruinada, que é cenário para as memórias mais obscuras e traz ao filme uma contundência política ainda mais aguda. Junto a esta influência da obscuridade das locações sobre a narração, temos também a memória circulando pelo espaço da criação e trazendo ao filme figuras terríveis e maléficas como o Homem-da-Capota-de-Aço ou um Pássaro Preto Grande que havia pousado no telhado de Ventura, compondo o pesadelo histórico que o filme pretende tornar visível. A radicalização deste expediente criativo também interfere sobre algumas cenas, como por exemplo aquela em que Ventura se encontra com um soldado (possivelmente o Homem-da-Capota-de-Aço) num elevador do hospital (começa à 1h16'45"). Nesta sequência, que tem a especificidade de ter sido toda filmada num minúsculo estúdio (com certeza algo novo para este cinema que sempre esteve ligado mais às ruas e quartos já existentes do que a cenários), o diálogo entre Ventura e o soldado é liberado da conexão entre imagem e som, transformando o elevador numa caixa de ressonância histórica onde se ouvem múltiplas vozes que interpelam o cabo-verdiano. Não há outro filme de Costa que utilize vozes em *off* desta maneira, e é um momento de intenso duelo emocional entre Ventura e suas memórias, um laboratório:

⁴⁶ “Depois de *Juventude em Marcha*, eu percebi que ninguém tinha vontade de voltar a filmar na Boba. A história do realojamento e da chegada deles ao novo bairro já havia sido contada. E a verdade é que eles não gostam de lá estar. Nem eu. Não há um único habitante desses apartamentos brancos que não afirme preferir mil vezes a sua velha barraca das Fontainhas. É este o estado lastimável em que as coisas estão. Portanto, afastámo-nos para pensar no que isto quereria dizer. E eles perceberam que já não tinham casa. Nem país. E eu perdi o meu estúdio. E as colinas da Amadora começaram a confundir-se com as de Santiago e Santo Antão. E percebemos que já só temos a memória.” In: FERREIRA; COSTA, “Guarda o meu silêncio para sempre – Entrevista com Pedro Costa”, p. 7.

Foi a mais longa experiência de estúdio que já tive. Tem uma densidade emocional muito grande e pede ao Ventura que passe por imensos estados diferentes, do pânico à quase loucura, até a prostração terminal. E arranca-lhe imensos tempos e tons contraditórios, desde aquela espécie de lento lamento do inocente até à voz partida da raiva da condenação. Também a câmara tinha de variar muito e, consoante o momento, defendê-lo ou acusá-lo com diferentes alturas, distâncias e ângulos. Era um combate violento que exigia paredes fortes, à prova de bala. Mas também é necessário um determinado acondicionamento. O Ventura reclama-o, precisa de calma e de tempo. Até pede um certo jogo de intensidades de luz e de sombra. Quando digo que o Ventura é um dos últimos grandes atores de estúdio não estou a brincar.⁴⁷

Há também a música não-diegética, que depois de *Ossos* havia sido praticamente abolida, mas em *Cavalo Dinheiro* volta a ser utilizada na bela sequência em que ouvimos *Alto Cutelo*, dos Tubarões, enquanto vemos uma montagem em *tableaux* com uma série de retratos filmados de cabo-verdianos em suas casas na Cova da Moura (48'41"), casas que ainda trazem características arquitetônicas e decorativas semelhantes às Fontainhas que não puderam passar para o Casal da Boba. A música não-diegética também aparece na cena do elevador, com um excerto de *Apparition de l'église éternelle*, peça de Olivier Messiaen citada como uma pontuação dramática logo antes de Ventura fazer a sua versão *a cappella* de *Alto Cutelo* (1h30'33"). Parece haver, portanto, uma alteração estética motivada pelo aprofundamento do trabalho da memória, sobretudo no que diz respeito ao som, que é ainda mais utilizado como matéria plástica e possibilidade de compor uma paisagem tanto cultural como subjetiva.⁴⁸

Em *Cavalo Dinheiro* também acontece a incorporação da atriz-personagem Vitalina Varela à comunidade. Vitalina chegara há pouco a Lisboa, trazida pela circunstância trágica da morte do marido, mas não tinha conseguido chegar a tempo para o funeral. A história é incluída no filme, e Vitalina faz uma espécie de duo com Ventura, um diálogo do homem que havia tantas vezes lido a carta "Nha cretcheu meu amor..." a

⁴⁷ FERREIRA; COSTA, "Guarda o meu silêncio para sempre – Entrevista com Pedro Costa", p. 7.

⁴⁸ Vale lembrar aqui que, no início da concepção de *Cavalo Dinheiro*, havia uma proposta de colaboração entre Pedro Costa e Gil Scott-Heron para fazer uma espécie de filme musical, mas que não se cumpriu pela morte do compositor. Talvez o vislumbre de um filme musical tenha sido importante no desdobramento em direção a esta diversificação estética e sonora.

contracenar com a mulher que incorporava exatamente o destinatário da carta, a cabo-verdiana que espera a vida inteira o marido conseguir buscá-la para finalmente viverem juntos em Portugal. Mas Vitalina traz a tensão, a quebra de expectativa e de esperança: esta mulher aguardou muitos anos enquanto o marido construiu edifícios, bancos e estradas para juntar dinheiro, mas, ao perdê-lo antes da hora, entra em uma errância por labirintos burocráticos de aeroportos e consulados que não a deixam chegar sequer a tempo do seu funeral.

*

A ideia de comunidade também pode ser encontrada nos filmes mais antigos. Mesmo *O Sangue* (1989), filme que é considerado apenas preambular⁴⁹ à sua obra por se valer de um esquema de produção convencional e ser feito com atores profissionais, tem um núcleo central de personagens encenado por jovens atores (Pedro Hestnes, Inês de Medeiros), que são colocados como fugitivos diante de atores mais experientes ou consolidados (Luís Miguel Cintra, Isabel Ruth, Canto e Castro). É criado um confronto de gerações, e o filme se coloca ao lado da geração dos mais novos — a geração do cineasta.

A seguir a este filme, Pedro Costa iniciou um novo trabalho para o qual levaria os jovens atores que o acompanharam n'*O Sangue*. Sua intenção era fazer uma espécie de remake de *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur e, para tanto, levou uma equipa de cinema para a Ilha do Fogo, em Cabo Verde, já que buscava uma ambientação tropical para a sua versão do filme de terror – aos moldes da ilha de São Sebastião filmada por Tourneur. Depois de um processo conturbado de filmagens, o filme afastou-se do guião original, abandonado por Costa, e transformou-se em *Casa de Lava* (1994). Isaac de Bangkolé, o ator francês que fora levado para ser uma das estrelas do filme, faz o Leão, operário cabo-verdiano que passa a maior parte do filme em coma. Entretanto,

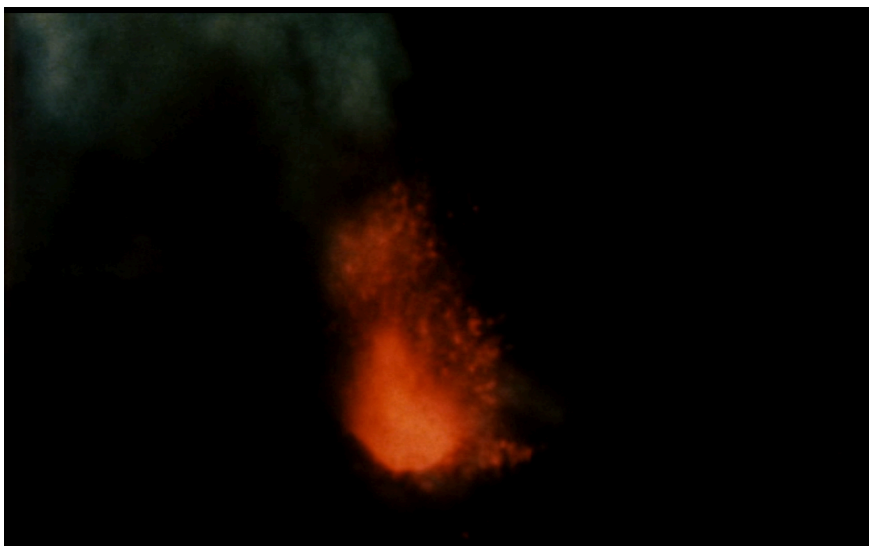
⁴⁹ A ideia de que *O Sangue* é um preâmbulo à obra posterior de Pedro Costa é afirmada por Matos Cabo, na abertura da monografia *Cem Mil Cigarros*. Esta condição do filme é várias vezes citada, como em Quandt, no mesmo livro: “Simultaneamente conto de fadas, *film noir*, história de amor e mistério policial, *O Sangue* foi também uma espécie de falsa partida, na medida em que o tom nocturno e sonhador, a cinefilia evidente e o trabalho de câmara exibicionista não estabeleceram o verdadeiro caminho de Costa, que progrediu em direcção a um cinema materialista e despojado.” QUANDT, “Still Lives”, p. 30.

enquanto Bangkolé, o representante do *star system* internacional, tem o seu papel reduzido à imobilidade, o planejamento do filme é desmantelado pela aproximação de Pedro Costa à população da ilha, sobretudo as mulheres, que têm seus rostos, logo ao início do filme, mostrados em grandes planos, depois de imagens da erupção de um vulcão na mesma ilha, como que demonstrando uma força desconstrutiva que emanava da presença daqueles rostos. Sabe-se através de entrevistas de Pedro Costa que o guião inicial do filme, ainda que fossem apenas ideias gerais, foi completamente desrespeitado (muitas vezes sabotado por ele próprio) e que a presença dos atores não-profissionais alterou a trama e adensou o caráter elíptico da narrativa. O realizador, diante da experiência de rodagem, substitui o seu guião pela ficção que vem do outro.

Quando eu cheguei a Cabo Verde, aquela organização trágica obrigou-me a não vampirizar. Aquelas pessoas já são enganadas por tudo, pela terra, pelos fantasmas, pelos portugueses. Não podiam ser enganadas pelo cinema. Tentei respeitar a verdade... não sei como hoje se pode falar disso. No ideal, este filme podia ser uma série de fotografias de caras das pessoas com uma banda sonora. Não vejo que se pudesse inventar mais ficção.⁵⁰

É, portanto, desde o início, um cinema que está atento ao que emana do Outro — de outras presenças que não apenas a do seu realizador. Houve a cada filme formas diferentes de operar este deslocamento, mas há sensivelmente duas fases principais que se distinguem pela radical mudança no modo de produção: a primeira é aquela de antes de *No Quarto da Vanda*, que seria caracterizada por uma produção mais próxima à convencional. A estrutura técnica e de pessoal envolvida num filme como estes impede que o realizador tenha a autonomia para modificar a rotina de trabalho em nome da atenção ao ritmo daqueles que são filmados. Já a segunda grande fase advém da ruptura em *No Quarto da Vanda* com os cronogramas do modo de produção anterior, originando filmes como *Juventude em Marcha*, *Onde Jaz o teu Sorriso?*, *Ne Change Rien* e *Cavalo Dinheiro*, além das curtas-metragens. Esta divisão, que tem como eixo principal o modo de produção, não significa, no entanto, uma ruptura em todos os níveis, uma vez que o

⁵⁰ CÂMARA; COSTA, *Convalescer na Ilha dos Mortos*.





realizador não abandona a montagem elíptica e os filmes continuam seguindo uma cadência lenta e característica. Por outro lado, comparando filmes como *O Sangue* e *Casa de Lava*, é possível encontrar rupturas significativas, como o trabalho com atores não-profissionais, que praticamente começa no segundo filme, de 1994. Pode-se também recorrer a filmes bem próximos em termos do ano de lançamento, como *No Quarto da Vanda* (2000) e *Onde Jaz o teu Sorriso?* (2001), para detectar como diferença (a mais imediata, pelo menos) a heterogeneidade das imagens do filme com Straub e Huillet, que salta do quarto de montagem para as imagens do filme *Sicilia!*, o que provoca uma montagem mais dinâmica e na qual nem sempre a voz que ouvimos é emitida pelas pessoas que vemos em quadro.

A afirmação mais habitual é a de que o cinema de Pedro Costa pode ser pensado em duas fases distintas. Porém, após este breve exame (e pretendemos continuar a abordar esta questão), encontra-se uma série de rupturas entre os filmes que permitem afirmar a inexistência de um sistema organizado, um projeto de obra. Não se trata de um sistema, mas da formação de uma desorganização, progressiva e criadora.

Mesmo a correspondência entre as personagens de filmes diferentes não nos deixa estabelecer uma análise identitária. A galeria de rostos exibida através dos filmes de Pedro Costa parte de Vicente, Clara e Nino, em *O Sangue* (1989), passando por Vanda, Zita, Ventura, o casal Straub e Huillet, em *Onde Jaz o teu Sorriso?* (2002), e chega a *Ne Change Rien* (2009) com Jeanne Balibar. Entre cada uma dessas figuras não se pode criar uma linha orientada pela identificação essencialista, uma vez que apenas a solidão empenhada por cada um e pela qual a câmara se deixa afetar distingue cada uma destas personagens — inclusive de si mesmas em filmes diferentes. É o caso do mutismo de Vanda em *Ossos*, oposto à sua loquacidade em *No Quarto da Vanda*. Outro exemplo disso é Ventura, que aparece imperioso em *Juventude em Marcha*, mas em *Cavalo Dinheiro* tem um corpo cansado, trêmulo, vulnerabilizado pelas marcas da História.

Ainda que pareça óbvio, reconhecer esta diferença entre as personagens é afirmar que trata-se de um cinema que reconhece grandeza naquilo ou naqueles que estão à frente da câmara, e isto também pode ser um sentido de resistência: dedicar-se mais ao outro do que a si mesmo. Para ilustrar, recordemos a frase de Straub aos 5'15" minutos de 6

Bagatelas, quando conta a história de um hindu que deu de comer a uns filhotes de tigre para que não morressem de fome: “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo”.

Desestabiliza-se, portanto, a ideia de obra. A sequência dos filmes é criadora de uma diferenciação progressiva, ainda que haja um “efeito de rede”, no qual os filmes se engendram uns a partir dos outros, criando

(...) uma certa imbricação dos próprios filmes uns sobre os outros, sucedendo-se entre eles as rimas, as repetições e as variações, de ordem narrativa, plástica ou formal, numa verdadeira proliferação de semelhanças (na qual participam igualmente as diversas referências, por vezes explícitas, ao trabalho de outros cineastas), organizando-se os diferentes elementos num efeito de rede, do qual pode surgir como emblema a proximidade física das várias mulheres de *Ossos*, ou até a evidente androginia de uma parte das personagens de seu cinema.⁵¹

Este efeito de rede, identificado por Nisa, tem a peculiaridade de gerar a autonomização de seus diversos elementos constitutivos, que se mostram disponíveis para atualização em novos contextos. A carta de Robert Desnos mudada para o crioulo em *Casa de Lava* pode tanto se relacionar com a carta re-citada por Ventura em *Juventude* como pode manter-se distanciada pelo contexto em que cada filme for exibido. É importante notar que a reaparição de cada um destes elementos não é parte de um projeto onde reina a previsibilidade, mas de um processo contínuo de relançamento de ideias. Ou melhor dizendo: nos filmes de Pedro Costa não há *projeto*, e sim *processo*.

Pensar em um projeto é ir ao encontro da noção hegeliana, segundo a qual a coerência do trabalho leva à “formação progressiva de uma essência”⁵² da comunidade. A comunidade fusional que emana do pensamento de Hegel tem como objetivo atingir, pela estabilidade da relação entre o particular e o universal, um pensamento discursivo. O homem hegeliano (que em muito coincide com a figura do autor e se confunde com o Deus na criação) realiza-se, completa-se na adequação ao projeto. Ele vê na comunidade uma forma de identificar-se, de fundamentar-se no universal.

⁵¹ NISA, “Do filme à exposição: as instalações vídeo de Pedro Costa”.

⁵² BATAILLE, *A experiência interior*, p. 87.

No cinema de Costa a ideia do projeto é continuamente negada, aproximando-o de um “princípio de incompletude”, através do qual “a substância de cada ser é contestada sem tréguas por todos os outros”.⁵³ Tal afirmação faz lembrar um dos aforismos de Bresson, no seu emblemático *Notas sobre o cinematógrafo*: “Conduzirás os teus modelos pelas tuas regras — eles deixar-te-ão agir neles, e tu deixá-los-ás agir em ti”.⁵⁴ A notável influência bressoniana se repete através dos filmes de Pedro Costa, não para oferecer-lhes uma forma a ser seguida, mas para reafirmar a incompletude da regra que, mais do que ser aplicada ao Outro, deve ser observada por este. A regra não retira a soberania do ator — ao contrário, quando recebida pelo ator é reinterpretada e recolocada em movimento, e é este movimento constante de criação/transgressão da regra que inviabiliza a ideia de obra no seu sentido mais estrito e gera a mutação.

Nancy recupera a crítica de Bataille para desenvolver a noção de *désœuvrement*,⁵⁵ conceito fundamental nos estudos do comum e da comunidade, que se opõe à ideia fusional do comunitário por adicionar o prefixo (des-) ao radical *oeuvre* (obra) e inverter o esquema do homem produtor numa comunidade imanente. O conceito foi traduzido em espanhol por *desobramento*, com vistas a manter o radical e marcar o seu desfazer. Em outras línguas, como o inglês, trocou-se o prefixo por (in-) e este foi ligado ao radical do latim, *opera*, gerando a tradução *inoperative community*. O conceito refere-se a uma comunidade que escapa aos habituais sentidos do *comum*, tais como o comum do comunismo, que referia-se a uma comunidade imanente a si mesma, coincidente com a obra de um grupo de indivíduos, cujo trabalho seria capaz de gerar dialeticamente a essência desta mesma comunidade.

Esta ideia essencialista, no entanto, é oriunda da nostalgia de um tipo de comunidade que sequer existiu, cuja abstração se sustentou como manancial ideológico de um comunismo traído (vindo a se tornar uma gigantesca máquina totalitária estatal, com Stalin e Mao), ou mesmo da *Gemeinschaft* preconizada pelo Reich Hitleriano.

A linhagem que se inicia em Bataille (não por acaso nos anos 1930, quando se formavam as tendências totalitárias mencionadas)⁵⁶ afirma a ideia de comunidade, mas

⁵³ BLANCHOT, *The unavowable Community*.

⁵⁴ BRESSON, *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 26.

⁵⁵ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*.

⁵⁶ BLANCHOT, *The unavowable community*, p. xvii-xix.

não aquela baseada na necessidade de fusão ou de intimidade coletiva. Está fora de questão que o comunitário seja a busca de uma essência individual ou de uma identidade. O que Bataille procura, no enalço da filosofia de Nietzsche, é lutar contra a cristalização dos fascismos e nacionalismos, e para isto afirma a agonística, o conflito e a exigência próprias à experiência comunitária, mantendo vivo o lugar do risco, diametralmente oposto ao fusional. A resistência reside, portanto, não no lugar do fazer, mas do *desfazer*, de contrariar a imanência de uma comunidade em relação a si mesma.

Da relação entre os textos de Bataille e Nancy, podemos extrair, portanto, a ideia de que a comunidade não é o trabalho de um grupo exclusivamente sobre si mesmo. Estes autores afirmam outro tipo de vínculo comunitário que, em vez de ser imanente, está ligado antes ao fora-de-si, a receber forças que se originam do seu exterior e deixar que estas possam agir no tecido dos encontros.

Neste sentido, Bataille é sem nenhuma dúvida o primeiro, ou ao menos quem o fez da maneira mais aguda, a fazer a experiência moderna da comunidade: nem obra que produzir, nem comunhão perdida, senão o espaço mesmo, o espaçamento da experiência do fora, do fora-de-si. O ponto crucial desta experiência foi a exigência, invertendo toda a nostalgia, ou seja, toda a metafísica da comunhão, de uma “consciência clara” da separação, ou seja, de uma consciência clara (de fato, a própria *consciência de si* hegeliana, mas *suspensa* sobre o limite de seu acesso a si) de que a imanência ou a intimidade não podem ser *recuperadas*, e de que, em definitivo, não têm que ser recuperadas.⁵⁷

O cinema de Pedro Costa nos parece bem mais próximo desta ideia instável de comunidade, na qual o trabalho é uma constante, mas que se desconstrói a cada filme e dá origem a caminhos insuspeitados, seja do ponto de vista das mutações de cada figura (como Vanda através da Trilogia das Fontainhas), mas também na introdução de novas personagens. Estas figuras, apoiadas tão-somente no acontecimento vazio de sua aparição, estão em permanente *recomeço*, nunca idênticas a si mesmas. A permanente diferenciação é um desfazer que obriga o cineasta à recolocação do ponto de vista diante do Outro que surge e impossibilita o estabelecimento de um sistema (obra).

⁵⁷ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. pg. 41

1.5. Princípios teórico-práticos da comunidade negativa

A comunidade como princípio de ausência, como *comunidade negativa*, não é a consequência de uma dificuldade de sobrevivência (o que seria próprio dos animais não humanos) – a dificuldade está mais relacionada à diferença irreduzível do outro, que não se manifesta como interioridade pura, mas que só pode ser vista por meio de sua exterioridade. A comunidade dos sem comunidade tem relação com a assimetria brutal causada por essa diferença que, ao nos impor a experiência do que não pode ser sabido – o outro –, exige um posicionamento diante dessa exposição, cuja singularidade coloca o "si" permanentemente em questão.

A negatividade é originada por um questionamento compartilhado por filósofos como Bataille, Nancy e Blanchot: o que é o *comum*? A resposta vem pela negativa: o que temos de comum é justamente o não pertencimento. A única coisa que há de comum é o Ser. Todos somos. Um ser humano tem em comum com todos os outros o fato de sua própria existência, a cada vez singular, tal como nos lembra Nancy:

Que há de mais comum do que ser, do que o ser? Somos. O que partilhamos é o ser, ou a existência. Quanto à não-existência, não estamos lá para a partilhar, não é a partilhar. Mas o ser não é uma coisa que possuíssemos em comum. O ser em nada é diferente da existência a cada vez singular. Dir-se-á pois que o ser não é comum no sentido de uma propriedade comum, mas que é em comum. O ser é em comum. O que pode haver de mais simplesmente constatável? E todavia, que há de mais ignorado, até aqui, pela ontologia?⁵⁸

Pensamentos tais como o de Nancy e Blanchot têm pelo menos uma fonte em comum: Bataille, que cunhou a noção de "comunidade dos que não têm comunidade".⁵⁹ Na comunidade *Acéphale*, o escritor buscou a experiência do comunitário por mais de uma década, no pensamento e na prática, mas não procurou baseá-la numa ilusória estabilidade, ou na completude fusional como princípio. Para ele, a incompletude de cada ser vem do questionamento permanente causado pela presença do outro, e da busca incessante por atingir o extremo do ser. Seguindo esse princípio e praticando

⁵⁸ NANCY, "Do ser-em-comum", p. 419.

⁵⁹ BATAILLE, *A experiência interior*.

constantemente a mutabilidade e a infidelidade a si mesmo, Bataille afirmava uma comunidade de leitura em que a opacidade do outro, o desconhecimento sobre a sua vida interior era a única base possível de seus movimentos. De um Outro, só se pode conhecer a exterioridade, uma *íntima exterioridade*. A irredutibilidade do outro, seu segredo, lança o ser à incompletude e a comunidade ao Aberto, ao risco de deixar de existir, "prestas a transmutar-se em ausência de comunidade".⁶⁰

Tal concepção leva a um alargamento sem precedentes da ideia de comunidade: "Não é permitido a ninguém não pertencer à minha ausência de comunidade".⁶¹ A comunidade, sendo uma questão levada ao limite da ontologia, da fundamentalidade do outro na constituição do "si", acaba por tornar-se tão ampla que não pode excluir nenhum ser humano. Trata-se de uma comunidade em potência, em que, pela ausência de pertencimento, abre-se uma possibilidade abrangente, para além do possível: de que toda a humanidade possa vir a criar composições assimétricas e inesperadas. Assim, exercendo sua alteridade irredutível, cada ser pode ser recriado no contato com o outro.

Esposito vê nesta operação uma radicalidade que pode reelaborar a própria ontologia:

Aqui, o discurso assume uma dobra que o desloca do terreno mais tradicional da antropologia, ou da filosofia política, para aquele, mais radical, da ontologia: que a comunidade esteja vinculada não a um mais e sim a um menos de subjetividade, quer dizer que os seus membros não são mais idênticos a si mesmos, porém constitutivamente expostos a uma tendência que os leva a forçar os próprios limites individuais para encararem o seu "fora". Deste ponto de vista – que rompe toda a continuidade entre o "comum" e o "próprio", legando-lhe o impróprio – retorna ao primeiro plano a figura do outro. Se o sujeito da comunidade não é mais o "mesmo", será necessariamente um "outro". Não um outro sujeito, mas uma cadeia de alterações que não se fixa nunca em uma nova identidade.⁶²

A não fixação em uma identidade é um terreno fértil para essa nova ontologia negativa. Pensar um ser que não pode ser estabilizado pela linguagem é também a tarefa de Giorgio Agamben, para o qual o membro de uma *comunidade que vem* é o *ser*

⁶⁰ BLANCHOT, *The unavowable community*, p. 3, tradução nossa.

⁶¹ BATAILLE *apud* BLANCHOT, *The unavowable community*, p. 3-4, tradução nossa.

⁶² ESPOSITO, "Niilismo e Comunidade", p. 18.

qualquer, aquele que é singular, absolutamente inessencial e, portanto, não pode ser reduzido a seus atributos identificáveis.

Ao retrair a ontologia por meio dos seus enigmáticos fragmentos, Agamben encontra no *ser qualquer* o matema da singularidade que compõe uma comunidade que vem. Ao posicionar-se a partir do *qualquer* logo no início de seu ensaio, o filósofo marca distância do signo da indiferença sob o qual é colocado o termo "qualquer" ("qualquer um, indiferentemente"). Ele prefere que o artigo anteceda ao termo, afirmando o *um qualquer*, para designar "o ser que, seja como for, não é indiferente".⁶³ Ao refazer a tradução do latim, do termo originário *quod-libet*, Agamben afirma que o significado hoje corrente faz perder a densidade da segunda parte ("-quer"), que remete para a vontade: "ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo".⁶⁴

Libet: desejo, libido. Segundo essa definição, Agamben reconfigura o sentido do termo "comunidade", reconhecendo no ser que a compõe a sua falha (o seu desejo), convocando à ontologia a singularidade e a vontade. Basear o ser que vem em sua singularidade, no seu caráter profano e irreparável, é dar lugar a um ser que não se confunde com nenhuma classe específica e caracteriza-se por ser absolutamente inessencial. O qualquer não pode ser incluído, por propriedades comuns, entre os pobres, os comunistas, os vermelhos, negros ou muçulmanos. Os exemplares da comunidade que vem têm em comum apenas o fato de que são "continuamente gerados pela própria maneira".⁶⁵ Eles são seres singulares, e só podem ser pensados no conjunto de todas as suas propriedades – a coisa com todos os seus predicados – e nesse sentido são seres "amáveis" (quem ama não ama apenas um atributo, mas todos os predicados do ser amado).

Este movimento conceitual evoca também uma passagem entre a ontologia e a ética. Pensar o ser qualquer é o rompimento, na linguagem, da antinomia entre o particular e o universal, que reduz os seres a seus atributos. Agamben reivindica uma nova política que incida no encontro entre os corpos singulares e a linguagem, liberando o homem de ter que ir ao encontro de uma essência e afirmando que a única coisa que os

⁶³ AGAMBEN, *A comunidade que vem*, p.11.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 28-30.

seres devem procurar é o seu próprio ter-lugar na linguagem.⁶⁶ "Fazer com que imagem e corpo se penetrem mutuamente num espaço em que não possam mais ser separados e obter, assim, forjado nele, o corpo qualquer."⁶⁷

⁶⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 43.

1.6. (A.M.D.C) Ainda Menor Denominador Comum

Daney, numa operação de desconstrução da suposta inocência do cinema, tanto do lado do real quanto da técnica, afirma que a relação do cinematográfico com o visual se divide em dois modos de visibilidade. No primeiro deles, está em jogo tudo aquilo que *pode* ser filmado. Daney relembra o filme *Freaks* (1932), de Tod Browning:

O problema que Tod Browning finge propor é logo resolvido: a partir do momento em que “homens” e “monstros” podem dividir o mesmo plano, eles não o são mais verdadeiramente; aquilo que os une é mais forte do que aquilo que os separa (assim, a monstrosidade, Browning deverá reintroduzi-la ao mesmo tempo que a ficção, e por meio desta). O cinema é uma terrível máquina de domesticação, que permite as diferenças em meio a uma semelhança mais fundamental.⁶⁸

Esta semelhança promovida pela máquina cinematográfica, Daney a chama de A.M.D.C., abreviatura para Ainda Menor Denominador Comum. Com esta noção, refere-se aos grandes cineastas da era clássica, como Ford, Hawks, Renoir e o próprio Browning, que, ao confrontar duas personagens no mesmo plano, buscavam jogar com a diversidade exacerbada entre elas ou mesmo caçoar dela.⁶⁹ O efeito, no entanto, era inverso, pois esta convivência no mesmo plano gera uma solidariedade automática no olhar da câmera, mostrando-os unidos pela mesma situação.

Foi este efeito que Rossellini soube perceber muito bem, generalizando-o e utilizando-o em favor do seu cinema. Ali, diz Daney, “tudo, do escandaloso ao ínfimo, encontrava-se posto ‘sobre o mesmo plano’”.

A semelhança entre todo o corpo que pode ser filmado é a de que todos eles são, a princípio, um corpo qualquer (*quod libet*), no sentido elaborado por Agamben, e no cinema têm visibilidade. O cinema é, nesse sentido, afetado por esta “relação original com o desejo”, mas, toda vez que faz conviver ou confrontar personagens no mesmo plano, coloca-as em solidariedade. O plano seria, ainda que trabalhe a singularidade de cada corpo, um espaço de partilha.

⁶⁸ DANEY, *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*, p. 38.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 39.

O segundo modo de visibilidade apontado por Daney diz respeito não somente à visibilidade, mas ao cinema como um modo específico. O crítico refere-se ao fato de que o cinema se constrói sobre uma matéria “impressionada”, remetendo-nos à limitação de toda a aparição de um corpo por “um enquadramento e por uma duração igualmente irreversíveis, irrevogáveis”.⁷⁰ Todo o corpo no cinema aparece como uma inserção num determinado momento da película (ou seja qual for, hoje em dia, o material sensível), mas sempre *limitado* por um espaço e um tempo específicos. Extraímos deste modo de visibilidade o fato de que todo o plano, por mais que repita um mesmo gesto ou fala já filmados, ou tenha um mesmo enquadramento, é diferente do outro feito anteriormente, e será também novamente diferente do próximo. Lembremos que o filme *Juventude em Marcha* é particularmente um trabalho sobre este aspecto, uma vez que a cena da declamação da carta de Ventura é repetida uma série de vezes. Esta repetição sublinha – pela lógica dramática – o amor distante da personagem imigrante, impossibilitada de retornar à sua terra, mas também recoloca repetidamente o espectador diante do permanente recomeço do cinema, segundo o qual cada plano filmado é afetado e impressionado por um humor específico, e também pelo espaço, tempo e atuação singular do ator naquele momento.

Se o primeiro modo diz que qualquer coisa pode inscrever-se sobre o ecrã, conferindo ao que *pode ser filmado* um estatuto de igualdade, o segundo oferece liberdade aos sentidos, afirmando que há algo que dá a todos os planos (tudo o que *foi filmado*) um aspecto comum, um duplo limite: o tempo e o espaço.

Esta dupla condição do cinema dá-nos indicações valiosas sobre como prosseguir esta investigação. Se, por um lado, a comunidade dos filmes de Pedro Costa não partilha atributos identificáveis, por outro as personagens circulam num espaço comum, partilhado. Sua aparição nos filmes é condicionada inicialmente pelos mesmos fatores da imagem cinematográfica: o espaço e o tempo. Neste contexto, há uma série de decisões que devem ser tomadas no que diz respeito à relação do filme com o momento singular de cada tomada/plano, muitas vezes precisamente para não eliminar a sua singularidade. Estas formas de singularização, sejam interiores ao plano, sejam geradas pela montagem

⁷⁰ *Ibidem*, p. 39.

do filme ou mesmo pelo percurso dos atores-personagens através dos filmes, são o nosso ponto de partida para melhor compreender esta comunidade.

1.7. Partilha do impartilhável

Em *Juventude em Marcha*, a primeira conversa entre Vanda e Ventura é um bom exemplo do compartilhamento do mesmo plano por figuras diferentes. Enquanto Vanda relata ao “pai”, de uma maneira bastante teatralizada, o dia difícil em que deu à luz a sua filha, sua internação no hospital e o estímulo que este momento lhe deu para abandonar o consumo da heroína, Ventura ouve em silêncio, entrecortando a narração com algumas breves risadas e comentários esparsos. Enquanto Vanda aparece como uma personagem essencialmente teatral e beirando o histrionismo, Ventura tem movimentos mais sutis e suas palavras são ditas em tom mais sereno. São palavras e gestos vindos de solidões diferentes, e a câmera se posiciona em um lugar fixo dentro do novo quarto de Vanda para permitir que cada fala se desenvolva no seu registro próprio, tal como aponta Rancière. Para o crítico, enquanto Vanda está num registro de testemunho, a contar sua vida difícil, em Ventura

(...) trata-se de confrontar o não-partilhável, a fractura que separou um indivíduo de si próprio. Ventura não é um “trabalhador imigrante”, um humilde a quem seria preciso restituir a dignidade e a fruição do mundo que ajudou a construir. Ele é uma espécie de errante sublime, uma personagem de tragédia, que interrompe por si próprio a comunicação e a troca.⁷¹

Vanda e Ventura, em sua distância, partilham o espaçamento e o fato de aparecerem de forma singular, em mútua exterioridade. Não sabemos sobre a interioridade destas personagens, a não ser através de seus corpos e posturas, que por sua vez nos são oferecidos em um determinado enquadramento e duração. O cinema, matéria impressionada, seria capaz de receber estas marcas de exterioridade, e repassá-las a nós, espectadores. Mas esta retransmissão só se dá por meio de sua opacidade fundamental, fazendo-nos conhecer este jogo de aparências entre as personagens – como acontece entre Vanda e Ventura – e construindo um espaço e uma circulação entre elas.

⁷¹ RANCIÈRE, “Política de Pedro Costa”, p. 63.

Este é um dos sentidos da resistência no cinema de Pedro Costa: a opacidade das imagens. Estes filmes não são um acesso ao real. Embora mostrem muitas portas, estas portas não são atravessáveis, não são um convite para que o espectador entre. São uma forma de mostrar que há algo do outro lado, mas que não chegaremos a este mistério com facilidade.⁷² Os rostos também poderiam ser um acesso ao sentimento das personagens, mas não: sua vida interior nos é negada continuamente. Estamos sempre a assistir aos corpos, invadidos pela sua presença, mas não sabemos verdadeiramente o que se passa nas mentes destas personagens. Mas por quê isto acontece? É porque, em vez de trabalhar o acesso a uma verdade última (que seria o segredo atrás da porta, ou o sentimento por trás do rosto), trabalha o próprio acesso, o cinema em sua materialidade, e por isso recusa-se a mostrar a verdade.

Nos filmes de Pedro Costa o cinema é trabalhado no limite mesmo de suas potências. Este limite é o que há de mais concreto no cinema, e trata-se do quadro e do ecrã. Há, portanto, algo que dá a todos os planos um aspecto comum, um duplo limite: o tempo e o espaço.

A comunidade que atravessa estes filmes não é baseada em atributos do tipo sociológico, é uma comunidade negativa. Mas partilha o impartilhável no mesmo espaço de linguagem. São corpos que se relacionam com o espaço num enquadramento e numa duração determinada, e seus ínfimos movimentos são trabalhados à exatidão. O trabalho intenso visa não a grandiloquência, mas o acontecimento “da ordem do imperceptível, de uma vibração do finito que o desloca para a perda dos seus limites”.⁷³

O acesso, portanto, não será dado a um real pré-existente. O cinema pode ser um acesso, mas nunca o será numa chave realista, atual, identificável. O acesso que os filmes nos oferecem não é da ordem da representação de uma atualidade, mas da convocação de tempos distintos para, em sobreimpressão, evocar e construir outra contemporaneidade.

⁷² COSTA, “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”, p. 147-167.

⁷³ LOPES, “A íntima exterioridade”, p. 71.

1.8. Comunidade como dissentimento

Há, no entanto, entre os pensadores da comunidade, uma voz dissonante. Jacques Rancière baseia seu pensamento na recusa em “fundar a comunidade política numa propriedade antropológica ou numa disposição ontológica primeira”.⁷⁴ Para o filósofo, a disposição original ao *comum*, o fato de haver comunidade entre os corpos, que estariam ligados ao corpo soberano, à filiação humana ou divina, não basta para pensar o porquê de entrarmos em comum com os outros. A política, nesses termos, é sempre segunda, e necessária:

A política vem depois como invenção de uma forma de comunidade que suspende a evidência das outras instituindo relações inéditas entre as significações, entre as significações e os corpos, entre os corpos e seus modos de identificação, lugares e destinos. Pratica-se repondo em questão as adesões comunitárias existentes e instituindo essas relações novas, essas “comunidades” entre termos que põem em comum o que não era comum, da maneira como as figuras da poética transformam as relações de inerência entre sujeitos e propriedades.⁷⁵

Rancière argumenta que uma subjetivação faz comum desfazendo-o, ou seja, pondo em comum aquilo que antes não o era. Dentro de um determinado mundo em que há a construção de um consenso, a comunidade é capaz de sugerir novas formas, introduzir um outro mundo comum que abala o primeiro, instaurando o dissenso. Isso acontece quando aquele a quem o membro da nova comunidade se dirige é alguém que antes não era capaz de ver os objetos dos quais ele fala. A comunidade dissensual de Rancière é aquela que põe em jogo um mundo de sentido, redistribuindo as partilhas entre o *comum* e o não-comum.

Exemplos dessa potência política da comunidade dissensual estão na rememoração feita em *Juventude em Marcha* e em *Cavalo Dinheiro* sobre o 25 de Abril e os seus desdobramentos. Momento extraordinário da história de Portugal, a queda de um regime ditatorial e autoritário foi um marco para Pedro Costa, ainda muito jovem, que

⁷⁴ RANCIÈRE; NOUDELMAN, “A comunidade como dissentimento”, p. 426.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 427.

naquele momento decidiu *expor-se* nas manifestações de rua (nomeadamente no 1º de Maio). O que se passava era não apenas uma libertação política depois de anos de violência contra qualquer voz dissonante, como também o início da entrada de todo um acervo de imagens, textos e música produzidos em todo o mundo, que não eram considerados apropriados aos portugueses pelo Estado Novo durante quarenta e oito anos. Enquanto para Pedro Costa a Revolução de Abril foi um momento inédito de libertação, para Ventura e outros cabo-verdianos foi um momento de medo intenso, e eles não viram outra escolha senão se esconder.

Por exemplo, quando percebi que o 25 de Abril que para mim foi um entusiasmo, tinha sido para o Ventura um pesadelo. Ele chega a Portugal em 1972, encontrou um trabalho bem pago, dão-lhe um contrato. Julga que se vai safar. Depois vem a Revolução e ele conta-me a história secreta dos imigrantes cabo-verdianos na Lisboa do pós-25 de Abril, a história que ninguém ainda contou. Eles tiveram muito medo de serem expulsos ou de acabarem na prisão. Barricaram-se. Nessa altura eu estava na rua, era adolescente. Durante a rodagem fui procurar um álbum de fotos das manifestações do 1º de Maio com aqueles milhares de pessoas em festa, e é incrível: não se vê um único preto. Onde estavam eles? Ventura contou-me que estavam todos juntos, aterrados de medo, escondidos no Jardim da Estrela, a temer pelo futuro. Contou-me como a polícia militar, em plena euforia, partia à noite para os bairros de lata para “caçar pretos”. Parece que os amarravam às árvores para se divertirem. *Juventude em Marcha* é também um filme sobre o fracasso do 25 de Abril, porque se a Revolução tivesse vencido, nem o Ventura nem os outros continuavam no mesmo abandono e na mesma infelicidade de há 30 anos.⁷⁶

Naquele momento histórico, houve uma grande diferença de experiência do movimento revolucionário entre os portugueses e entre os africanos. A euforia reinante não era injustificada, pois estavam sendo liberados os prisioneiros políticos, a censura acabava, a PIDE sendo desmontada – ou seja, um momento a ser celebrado. Mas enquanto trabalhava com Ventura, Costa percebeu que aquele momento histórico de abertura não o tinha sido para todos, e que o entusiasmo de uns não correspondia à opressão sofrida por outros.

⁷⁶ FERREIRA; COSTA, “Sentimos que ele (Ventura) tem a grandeza de um mito fundador”. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html> Consultado em 30/09/2017.

A cena dos homens negros amarrados às árvores para policiais se divertirem nunca fez parte da iconografia do 25 de Abril, associado a uma libertação generalizada e assim incorporado à história. Toda a revolução é uma convulsão social seguida de uma disputa de poder, mas com o tempo uma nova ordem vai se instaurando, substituindo a multiplicidade de linhas que surgem por um novo consenso. O movimento rumo ao novo consenso é “uma tentativa de desfazer este tecido dissensual do comum, de reconduzir o comum a regras de inclusão simples”,⁷⁷ no qual alguns fatos históricos e objetos não estão presentes. A política da comunidade dissensual é fazer ver no lugar público objetos que não são vistos pelo consenso reinante.

Como aquele a quem ele [o proletário] se dirige não vê os objectos comuns dos quais o primeiro lhe fala e não o ouve como enunciador do comum, a comunidade assim aberta é uma comunidade dissensual que põe em jogo um mundo comum dentro de um outro mundo. A política moderna foi feita destas aberturas de mundos comuns que põem uma comunidade dentro de uma outra. Aquilo a que se chama *consenso* é a tentativa de desfazer este tecido dissensual do comum, de reconduzir o comum a regras de inclusão simples, quando o comum político é feito de procedimentos de inclusão do excluído e de posição em comum do não-comum.⁷⁸

A comunidade formada para filmar *Juventude em Marcha* rememora aquele momento de outro ponto de vista, um ponto de vista que não é normalmente ouvido como enunciador do comum, como o proletário do texto de Rancière. A política desta comunidade é a de juntar-se para fazer este mundo caber novamente dentro do mundo. Mostrar esta imagem abjeta e esquecida pela história que são os africanos sendo violentados enquanto os portugueses comemoravam. O corpo de Ventura é marcado por este momento, e a explicitação deste mundo dissensual pela comunidade é capaz de, politicamente, atingir e embaralhar o consenso.

Juventude em Marcha procura reconstituir esta história do ponto de vista dos cabo-verdianos. O impulso de Ventura de se esconder quando a revolução estava nas ruas, o medo da polícia, a fala de Lento à 1h53' de filme, com um facão nas mãos desafiando a História: “Ontem de madrugada passaram ali de jipe. Pegaram no compadre

⁷⁷ RANCIÈRE; NOUDELMAN, “A comunidade como dissentimento”, p. 426.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 426.

Yaya e levaram-no para a serra de Sintra, deram-lhe um monte de porrada e amarraram-no a um pinheiro. Desgraçado. Foi o primeiro e não há-de ser o último.”

Cavalo Dinheiro continua este trabalho político de juntar a comunidade para dar corpo às memórias de Ventura. É um filme mais enigmático, no qual localizamos de forma inexacta as imagens oferecidas por Ventura, ainda mais contundentes do ponto de vista político. A sequência do encontro entre Ventura e o soldado (interpretado por uma estátua humana) num elevador que parece descer infinitamente aos infernos sintetiza estas memórias. É diante de um soldado que Ventura procura reviver e exorcizar⁷⁹ este momento em que a sua vida se estilhaçou.

Foi no momento da revolução de 25 de Abril de 1974 que o Ventura se quebrou e começou a não conseguir juntar as peças todas da sua vida. Foi nesse Verão Quente que ele começou a pensar, e nesse pensar perdeu-se. Começou a tropeçar e a cair dos andaimes. Foi nesses anos que eu comecei a ver filmes, a ouvir música, a viver. Foi um momento de grande entusiasmo e de grande aflição. O delírio foi juntar todas as peças nesse elevador: a inocência e a loucura desses jovens admiráveis, Ventura, os capitães, os soldados...⁸⁰

Entre muitas referências e vozes – peças da vida de Ventura que teriam se desintegrado naquele momento histórico – a cena em que Ventura se depara face a face com um soldado no elevador do hospital figura, entre outros momentos, um confronto entre eles no Jardim da Estrela ocorrido na época da revolução. Não se sabe exatamente o que terá acontecido, pois a sequência é organizada a partir da memória fragmentada de Ventura, num percurso pelo seu silêncio impartilhável, mas no gesto do cabo-verdiano de cobrir o rosto sente-se a violência daquele momento.

Se esta cena tivesse sido vista no momento em que aconteceu, talvez Ventura e seus amigos não estivessem até hoje a serem esmagados pela história. É possivelmente por isso que a colocação destas imagens para o público, ainda que enevoadas em sua indeterminação, é trabalho imprescindível da comunidade dissensual.

⁷⁹ A primeira vez que as imagens do elevador foram vistas pelo público foi na curta-metragem *Sweet Exorcist* (2012), que compunha o filme coletivo *Centro Histórico*, lançado antes da longa-metragem. Os outros segmentos são realizados por Victor Erice, Manoel de Oliveira e Aki Kaurismäki. O título referencia uma canção de Curtis Mayfield.

⁸⁰ FERREIRA; COSTA, “Guarda o meu silêncio para sempre – Entrevista com Pedro Costa”, p. 17.



1.9. Depois do primeiro percurso

Percorremos nesta primeira seção uma série de visões teóricas sobre a comunidade. Neste trajeto, que buscamos relacionar com princípios que retornam no cinema de Pedro Costa, almejamos que a imagem fosse um guia mais confiável para a compreensão da comunidade do que a imposição de modelos teóricos aos filmes. A teoria, neste caso, aparece sobretudo como um revelador que coloca a análise em crise e oferece categorias para reconhecer camadas políticas, estéticas e históricas da imagem.

Esta análise oscilou entre duas principais linhagens de compreensão do comunitário, a ontológica negativa (que tem origem no pensamento de Bataille e continua por Blanchot, Nancy, Foucault e Esposito) e a política (cujo teórico principal é Rancière).

O pensamento de Rancière trouxe contribuições inesperadas quando, em um momento prematuro da escrita, buscávamos situar a comunidade em relação ao cinema. Diante de divisões entre real e ficcional, documentário e ficção, que embora saibamos serem esquemáticas nos orientam cognitivamente na análise cinematográfica, Rancière sugere uma reorganização política do pensamento. Para ele, há um tecido sensível comum que tem suas pregas e dobras onde estética e política ora se reúnem ora se distinguem. Estas separações entre real e ficcional são orientadas por uma ficção dominante, ou ficção consensual, que constrói e dá credibilidade a uma configuração da nossa percepção, “fazendo-se passar pelo próprio real traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e das aparências, das opiniões e das utopias”.⁸¹

Neste sentido, a comunidade não se situa nem no domínio real nem no ficcional, pois, à medida que ela acontece, faz ver objetos que não seriam reais na partilha dominante do tecido sensível, trazendo-os ao mundo. Na divisão entre o que é da ordem do partilhável e do impartilhável, a comunidade surge quando aparece algo ou alguém que fratura a divisão estanque. A fratura é, portanto, esta linha diagonal que fulmina o campo sensível comum colocando-o em crise.⁸²

⁸¹ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, p. 113.

⁸² RANCIÈRE, *Os intervalos do cinema*, p. 176.

Para esta investigação, a ideia de *fratura* apareceu como fundamental na percepção de que a presença dos corpos no cinema pode ser abalada pelo que eles têm de não permutável, de irreparável. É por isso que o cinema de Pedro Costa, ao recusar filiações ao ficcional ou ao documental e lançar-se ao encontro com a solidão do outro, atinge o lugar fissurante de uma presença que reorganiza as categorias de nossa percepção. Deixar o espectador no espaço da dúvida é, nesta poética, o que o coloca de forma mais irreconciliável no ponto fulcral da política.

Já a tradição teórica iniciada por Bataille se relaciona bem com a aparição figural dos atores-personagens na tessitura da imagem, evidenciando a escassez ontológica que reúne esta comunidade de incomuns. Existe, nos filmes de Pedro Costa, um apelo a uma igualdade fundamental entre os corpos, que não significa que todo o ser singular deve ser filmado da mesma maneira, mas que há uma idiorritmia a ser captada, uma distância a ser respeitada para cada pessoa/situação e uma respiração ideal de cada plano que se define na relação entre quem filma e quem é filmado. O cinema, sendo este espaço comum por onde circulam as figuras da comunidade, precisa se dobrar a cada aparição de um ser singular, para que possa encontrar o seu ter-lugar na linguagem. Se pensarmos na presença dos atores-personagens na imagem, na construção poética realizada e na intensidade atingida, há uma singularidade do cinema de Pedro Costa que é reunir a qualidade ontológica da imagem cinematográfica, a de “permitir as diferenças em meio a uma semelhança mais fundamental”⁸³ com uma qualidade ontológica negativa do humano, a de sermos todos dotados de singularidade e irredutíveis a categorias gerais.

A tradição da *comunidade negativa* também ilumina a mutabilidade da obra de Costa, cujos filmes colocam suas formas narrativas em jogo de forma contínua. Este corpo teórico levou-nos a dissociar a existência *em-comum* da constituição de uma essência, que por sua vez estaria impressa nos filmes. Não há, portanto, “uma” comunidade, mas um desfazer-se e uma redefinição permanentes, que nunca atingem a estabilidade. Cada filme, portanto, acompanha este desfazer, desfazendo-se.

O cinema age tanto por adição quanto por subtração dos meios para evidenciar o gesto e sua inscrição singular no quadro. Este respeito à singularidade não incorre em verossimilhança, mas em transformação – ou como diria Nancy, *désœuvrement*.

⁸³ DANEY, *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*, p. 38.

2. Uma lógica do limite

Este capítulo estabelecerá a ligação entre os *limites* do corpo filmado e a imagem cinematográfica. Sendo o limite dos corpos o seu ponto de mútua exterioridade e o cinema também uma espécie de limite ou limiar entre a experiência de filmagem e o espectador, será preciso compreender a relação entre o cinema e os corpos, o cinema e o espaço e, através desta relação, buscar substrato para uma análise concreta dos filmes.

2.1. A experiência limite

Bataille, ao colocar a noção de limite como um dos princípios do permanente fazer e desfazer da comunidade, influenciou toda uma linhagem de filósofos. Para o filósofo, tanto a comunidade como a morte são experiências de um limite, pois são as fronteiras onde se perde a subjetividade individual.

Nancy, em sua leitura de Freud,¹ radicaliza a inversão segundo a qual o "si", a psique, não pode ser pensado independentemente do corpo. Nesta leitura de uma nota póstuma de Freud, o filósofo sugere que a psique é o próprio corpo, o corpo do sentido. "A psique é a partilha do sentido (do ser) nos diversos corpos."² Essa problematização chama a atenção para o fato de que só temos acesso à psique do outro por meio de sua *exposição*, que se dá fundamentalmente como exposição da singularidade por intermédio do corpo.

O pensamento do limite incide diretamente sobre o lugar do corpo em uma ontologia e assume que "o único elemento incorpóreo do corpo não pode ser outro senão o seu *limite*. É o limite que expõe cada corpo singular como corpo do sentido, ou como corpo enquanto tal. É o limite de cada corpo que separa os corpos entre si."³ O problema do limite apresenta-se como um fundamento para a teorização da comunidade, uma vez que a ordem do corpo como exposição e violação contínua de sentido problematiza a sua representação.

A comunidade se dá num nível corporal e acontece em constante devir, pois o corpo toca incessantemente seu próprio limite, e isso acontece justamente no impacto com outros corpos. A *composição* entre corpos diferentes, irreduzíveis em sua singularidade, torna cada corpo impróprio, sempre a escapar da representação de si, sempre a forçar os limites individuais, a perdê-los, para encontrar o seu fora. Na comunidade, os corpos estão em seu limite: entre o corpo que foi e o corpo por vir, está aquele que nunca termina de chegar.

¹ Cf. TARIZZO, "Filósofos em Comunidade. Nancy, Esposito, Agamben", p. 40.

² *Idem*, p. 41.

³ *Idem*, p. 41.

Há uma coincidência, para Bataille, entre a comunidade e a irrepresentabilidade. A comunidade está fora do inteligível: não pode ser descrita, porque não tem essência, não pode ser fixada por uma definição, porque é da sua natureza a mudança permanente. A comunidade estaria, assim, incluída no espectro do impolítico de Esposito. Essa irrepresentabilidade, no entanto, pode ser representada, mas apenas como irrepresentável, como limite. Na filosofia do limite, partilha-se a impossibilidade de representar o choque entre limites. É nesse sentido que o limite não apenas divide, mas une ao mesmo tempo.⁴ A comunidade como limite coloca em comunicação aquilo que divide.

⁴ TARIZZO, "Filósofos em Comunidade. Nancy, Esposito, Agamben", p. 47.

2.2. No cinema: exterioridade e limite

No cinema, o primeiro limite é o enquadramento, e o último o ecrã. Entre estes dois limites, margens de um trabalho que os excede, transitam figuras, afectos, gestos, vozes. O realizador passa por inúmeras escolhas para que um filme saia de uma vontade inicial e apareça ao espectador.⁵ Mas o filme deve passar por uma relação com a singularidade, que é geradora de suas figuras.⁶ Por isso, pensemos especificamente na relação entre a exterioridade e o limite dos planos cinematográficos, que de alguma forma define o que será visto num filme, o que se torna ou não cinema aos olhos do espectador.

Há, portanto, um espaço de criação, que não é definido unitariamente pelo realizador, mas que *acontece* entre este e os outros colaboradores. Um comentário de Pedro Costa acerca desta relação, mais especificamente entre ele e Ventura, pode engendrar algum pensamento. Numa entrevista, perguntaram-lhe se *Juventude em Marcha* (2005) era feito num encontro entre o que ele queria e aquilo que Ventura quis:

Yes. It's made by what I think about him and what he probably thinks about me also. So yes, it's probably something between me and them, me and him. I always say that the film is made around the difference that is in the middle of me and him. How should I explain it, it's very simple. Ventura says, when we are shooting everyday, when we were shooting for a year and a half, or two years, which is a long time, it is work. It's tough. It's sometimes difficult. We fight, or I try to do something and he can't, and he tries to do something, and I don't understand, like any working relationship. And he used to say something very simple, sometimes when he was a bit more angry. This is a film but do not for one second think that you can understand me, that you can know what I am, that you can even get inside of me. Just because you have a camera, doesn't mean you can.⁷

⁵ "Acerca de duas mortes e de três nascimentos. O meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e pelos objectos reais que utilizo, que são mortos na película mas que, dispostos numa certa ordem e projectados num ecrã, reanimam-se como flores na água." BRESSION, *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 23-24.

⁶ A origem da palavra *figura* é latina, uma tradução da palavra grega *tropos*. *Tropos* se relaciona com o contorno dos objetos, com sua forma exterior. A tradução latina para figura se relaciona com a palavra *finco*, que quer dizer tanto modelar em barro, esculpir, moldar, quanto imaginar, criar, fingir. Sendo *finco* a raiz das palavras criar, moldar, mas também fingir (mentira) e ficção, a ideia de figura nos conduz mais para uma distorção, ou transfiguração da realidade do que para o que se convencionou chamar "figuratividade".

⁷ EGUCHI; COSTA, *Pedro Costa – The Trembling Moment*. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2009/01/pedro-costa-trembling-moment.html>. Site consultado no dia 13/03/2012.

Até que ponto a feitura de um filme é capaz de gerar conhecimento entre as pessoas? O espaço de criação é também um espaço de procura, de incerteza, de desconhecimento. Quando Ventura afirma que jamais será compreendido pelos olhos da câmera, diz de uma impenetrabilidade de seu espaço, de uma solidão que jamais poderá ser-lhe roubada. Por uma outra via, está também a afirmar que o cinema não terá acesso à sua interioridade a não ser através da sua exterioridade.

A imposição deste espaço, no entanto, não torna o filme inviável, mas torna-se de alguma forma o seu princípio de invenção. *Juventude em Marcha* constrói-se sobre o enigma de Ventura. Sobre a sua figura trágica e de opacidade incontornável. O espectador vê-se diante deste encontro com a diferença irreduzível do outro, que não se manifesta como interioridade pura, mas que só pode ser vista por meio de sua exterioridade. E a exterioridade, o lugar da finitude, é justamente este limite, que é "ao mesmo tempo inerente ao singular e exterior a ele: ele [o limite] ex-põe-no."⁸

O limite é finito, embora seja infinalizável.⁹ Quando Ventura expõe-se diante da câmera, coloca-o consigo mesmo. Mas não acaba nunca de colocar-se. Não se deixa remeter a uma interioridade, ao psicologismo, nem tampouco à antinomia particular-geral. Resiste porque não para nunca de recriar a sua imagem. É certo, também, que a transcrição deste limite pelo cinema exige ainda muito trabalho, que não se reduz a este enfrentamento, mas o espaço criado pela negação de Ventura ("Você não conseguirá entrar em mim!") pode ser justamente o espaço de trabalho do filme.

Será preciso nos aprofundarmos em cada um dos filmes para evidenciar a diferença das formas de trabalho em cada momento, mas pode-se dizer que, de maneiras diferentes, este intervalo entre cada singularidade intervém filme a filme como um espaço criador.

A influência da ideia bressoniana de *modelo* faz-se notar desde os primeiros filmes de Pedro Costa. Quando faz o papel de Vicente em *O Sangue*, Pedro Hestnes é uma personagem oblíqua, misteriosa, da qual pouco sabemos, a não ser na sequência de

⁸ NANCY, *O peso de um pensamento, a aproximação*.

⁹ *Ibidem*, p.138.

gestos que o vemos performar. Philippe Azoury¹⁰ evoca o sentimento de Costa de se estar a fazer o primeiro filme, “esta ideia aterrorizadora da primeira vez”, para afirmar que os personagens encontram-se “num território onde tudo estaria por inventar, onde seria permitido reescrever a sua própria história, começá-la do zero”. E assim são os Vicente, Nino, Clara e Pedro, resultado de um trabalho de redução/ supressão da intencionalidade dos atores.

Casa de Lava, filme da escassez de recursos materiais da Ilha do Fogo, também recebe seu drama de personagens dos quais nunca temos clareza sobre quais são os seus sentimentos. A enfermeira Mariana, recém-chegada à ilha, tem um encontro conflituoso com o lugar e seus habitantes. Sem compreender bem o *crioulo*, sem conseguir entrar no segredo dos habitantes da ilha, que dão à enfermeira a impressão de um complô, Mariana procura a família do operário Leão, em coma, mas nada descobre. A ausência de uma resposta clara põe a enfermeira a deambular pela ilha, a viver as cores e as sensações, a encontrar a desconfiança de todos em relação às suas intenções. À procura de ajudá-los (enquanto tenta identificar os parentes de Leão, ela também vacina as crianças) e à procura de compreender o seu segredo, a enfermeira encontra somente a opacidade, o limite dos corpos, mas nunca o seu interior, num nível psicológico. (Leão seria a figura mais expressiva deste não acesso à subjetividade – um corpo no limite entre a vida e a morte, sem poder falar por si, um completo desconhecido, uma subjetividade inacessível). O espectador que procure projetar-se em Mariana encontrará apenas imagens de rostos que guardam os mistérios da ilha e corpos movidos pelos seus fantasmas. Mas, neste filme, ver não é o mesmo que conhecer. No espaço elíptico de *Casa de Lava*, ao espectador é solicitado que se perca na matéria para encontrar não a transcendência, mas o mistério de apenas ver.

Em *Ossos*, o território do oculto instala-se em outro lugar, mas faz-se também de forma elíptica. Reencontramos a escassez de falas, os personagens são criados menos por seus contornos psicológicos (que estão em permanente indefinição), mas pela singularidade do encontro entre os corpos e a câmera. O drama poderoso deste filme advém do nascimento de um bebê que, pela miséria material de seus pais, vaga indefinidamente entre os colos da mãe, do pai, de amigos e até de desconhecidos. Diz

¹⁰ AZOURY, "Órfãos", p. 84.

Pedro Costa, em uma entrevista: "Ou como o ator de *Ossos* que me disse, ao fim do terceiro dia, que não conseguia mais fazer o filme. Ele dizia se sentir muito mais fraco do que o bebê que estava ali todos os dias. Isto faz o resto do filme."¹¹

Nestes filmes, o que há de involuntário importa mais do que a expressividade que o ator tenta conferir ao personagem, e *Ossos* vale-se de uma série de atores não-profissionais para dar corpo à miséria vivida em Fontainhas e Estrela d'África, que na narrativa do filme contaminam toda a cidade. Entre estes atores não-profissionais, depois da filmagem de *Ossos*, alguns continuam a trabalhar com Costa, com destaque evidente para Vanda Duarte, protagonista do seu próximo filme e propositora de um novo modo de filmar. *No Quarto da Vanda* (2000) marca a cinematografia do realizador e causa impacto internacional. Tal impacto pode se explicar pela redução do aparato cinematográfico, mas acontece sobretudo por assumir o mergulho num cinema que pode definir-se como cinema do limite.

Neste filme não há lirismo nem melodrama. O filme concentra-se em duas situações que correm em paralelo. Por um lado, Vanda e seus amigos, em seu quarto (mas não só) consomem heroína com uma paciência infinita, dirigindo-se para a autodestruição e enfrentando o limiar da morte. Por outro, o bairro está a ser demolido, e os *bulldozers* jogam ao chão as casas, num mesmo ritmo constante. Vemos também outras cenas do cotidiano do bairro. As crianças, os becos exíguos, os passantes, uma fogueira, pequenos encontros, o roubo de um pássaro. Tudo isto é filmado num registro visual muitas vezes comparado¹² às pinturas de Vermeer, que trabalhava cenas obscuras iluminadas por focos de luz que davam esplendor às figuras. Há, entretanto, outros críticos que afirmam não haver ali qualquer excesso de estilização.¹³ O paradoxo da crítica se origina do fato de que a estilização não visa acrescentar dados subjetivos às personagens, mas tão-somente amplificar seus gestos. Neste filme há uma diminuição radical, seja dos recursos (uma pequena câmera, um gravador, sem equipa nem projetores de luz), seja de ilusão cinematográfica. Pessoas e objetos não recebem uma camada subjetiva conferida por um excesso de camadas composicionais, mas são gerados no processo das filmagens pelos

¹¹ GUIMARÃES; RIBEIRO; COSTA, "Entrevista a Pedro Costa", 2007.

¹² cf. QUANDT, "Still Lives", p. 38. GALLAGHER, "Straub Anti-Straub", p. 44-45. SPAZIANI, "A Alegria Terminal", p. 188.

¹³ COMOLLI, "O anti-espectador: sobre quatro filmes mutantes", p. 283-313.

seus próprios gestos e falas. O trabalho cinematográfico é um artesanato paciente que consiste em filmar longos planos destes momentos de destruição e autodestruição, construindo cenas baseadas nas histórias de cada um dos atores, esforçando-se para que as figuras apareçam bem iluminadas, mesmo que estejam em ambiente de penumbra. O trabalho continua na mesa de montagem, quando o realizador escolhe e monta os planos, mas com o esforço de evitar a "gordura psicológica".¹⁴ Os corpos, em prazer e dor, nos são expostos longamente, e o espectador é lançado num jogo infinitesimal, assistindo ao caráter único de cada plano, sua irrepetibilidade.

A redução no trabalho cinematográfico não equivale a uma redução sensória da experiência do espectador. Este, confrontado aos planos minimalmente compostos e à duração dos corpos que o atravessam gesto a gesto, vê os corpos serem gerados pela própria maneira.¹⁵ Os corpos entre si e os quadros entram numa relação de amálgama e de diferenciação que expõe claramente as singularidades, a circulação entre elas, o seu limite.

O plano, unidade mínima do cinema de Costa, com o enquadramento, a luz, a posição dos corpos diante uns dos outros e suas distâncias, é capaz de nos fazer assistir a esta espessura plástica. O plano de-*limita*, circunscreve uma fatia única do espaço-tempo. Mas também o plano é uma superfície sem profundidade que, por denegação, nos faz ver e sentir uma determinada profundidade de campo. Quando filmados, os corpos e o espaço são capturados em sua exterioridade, passando a fazer parte desta nova superfície que, colocada a projeção em movimento, passa à contínua mudança. O cinema regista a exterioridade do que vê e a expõe: cada corpo está a ex-por sua exterioridade e exposto à de outros.

A existência do cinema como limite entre a filmagem e a projeção, que separa ao mesmo tempo em que une as duas situações, passa a ser uma hipótese. O cinema não é

¹⁴ “O filme com mais pudor que eu já fiz foi *No Quarto da Vanda*, apesar de tudo. Eu dependia muito de um acordo não verbal entre eu e aquelas pessoas e isso tinha a ver com a distância. Uma distância clara que era a distância da câmera, a distância que eu estava deles. Não sou o tipo de cineasta a quem interessa saber o que o ator sente quando está filmando. Me interessa mais como o ator vai dizer uma certa coisa, de que maneira, como vai soar uma frase, como é o ritmo do ator, as pausas dele. Ou quando é um silêncio, como é o olhar dele, como eu vejo aquele olhar. Há filmes como os meus que, apesar de tudo, acho que trazem muita gordura psicológica em torno deles, que as pessoas às vezes tomam como verdade, como a verdade nua e dura no cinema.” In: GUIMARÃES; RIBEIRO, “Entrevista a Pedro Costa”.

¹⁵ AGAMBEN, *A comunidade que vem*, p. 123.

uma fronteira, mas um limiar, no sentido em que Benjamin o descreveu, pois em vez de isolar, faz passar coisas de um lado a outro. É assim que a inscrição dos gestos, dos afetos do corpo pode estar no quadro como uma vibração do finito que atinge o espectador, mesmo que já não seja idêntica a nada anterior a ela.

Se o limite se expõe não apenas pela solidez que contorna, mas também pela diferença que produz, pela sua distância e espaçamento, talvez o cinema, evoluído para a sua pobreza, reduzido ao seu mínimo, possa evidenciar plano a plano as formas deste limite. Nancy, ao reflectir sobre o limite, dá a seguinte definição: "O limite é então o intervalo, a um tempo desviado e sem espessura, que espaça a pluralidade dos singulares, a sua exterioridade mútua e a circulação entre eles."¹⁶

¹⁶ NANCY, *O peso de um pensamento, a aproximação*, p. 138.

2.3. Gesto e transgressão

O cinema de Pedro Costa traz em si o paradoxo de, mesmo mostrando um mundo desesperançado, oferecer-nos na própria matéria cinematográfica a possibilidade de novas formas de vida.

Isto acontece porque a comunidade, sem o sentido de uma terra, povo ou Deus que lhe forneça limites precisos (ou sem a ideia de que há um real ao qual corresponderia por verossimilhança), esta comunidade que é a convivência instável e circulação entre exterioridades é lançada ao ilimitado do seu limite, que se manifesta na linguagem. Mas o que quer dizer o "ilimitado do seu limite"? Já foi dito que a linguagem cinematográfica trabalha com os atores no nível da opacidade. Só através dos limites do corpo se pode atingir a psicologia dos personagens, que resta sempre incompleta. O cinema apresenta-se como uma superfície que acolhe estes limites, tal como a fotografia: nele, assistimos aos corpos a uma determinada distância, vistos de um lugar do espaço e numa delimitação temporal precisa e irrevogável. A diferença entre o cinema e a fotografia é justamente o fato de que a duração do plano acolhe o movimento, no desdobramento vertical da película, ou na sequência de *frames* do digital. Esta materialidade é o lugar onde fica registada, em sua duração específica, a experiência de cada ator com seus limites, numa contínua substituição das imagens. A execução de um plano é o lugar da sucessiva alteração destes limites, do inesperado dos gestos que irrompem e arrancam o plano à qualidade estática do fotograma.

Toda a vez que a carta de Ventura (*Nha cretcheu, meu amor...*) é lida em *Juventude em Marcha*, estas palavras se atualizam de uma maneira diferente. Mesmo procurando uma certa inexpressividade da fala, segundo a ideia de neutralizar o texto falado tão cara ao cinema de Bresson, toda a vez que este texto é dito por Ventura há uma alteração das palavras, há um combate entre personagem e texto que gera uma série de acontecimentos sonoros e visuais:

(...) uma boca que luta contra as palavras de um texto, isto são não sei quantos acontecimentos visuais num só plano. Vê-se mil coisas, ao

passo que num filme movimentado, quando as coisas vão bem, vê-se seis ou sete.¹⁷

Para chegar a este sem-número de acontecimentos dentro de um único plano, é necessário um trabalho longo sobre a postura e a fala das personagens. A amplitude deste trabalho, entretanto, não corresponde à multiplicidade dos efeitos dramáticos atingidos, mas a uma redução da intencionalidade da expressão que torna-se, pela repetição, um trabalho de aprofundamento sobre o limite mesmo da expressão: a palavra vocalizada. O esvaziamento do gesto e a neutralidade do texto¹⁸ como tarefas da ordem do impossível são capazes de fazer ver, através da exterioridade, o combate do ator com as palavras que emite e nesta luta é que expõe a sua singularidade.

O trabalho sobre os limites é feito com todos os atores deste cinema, de forma igual, mas não idêntica. Ao deslocar o seu cinema em direção à singularidade das personagens, Pedro Costa consegue que o trabalho sobre os limites não se refira a um centro comum mas, colocando-os em-comum pela diferença, estabelece uma mutualidade sem centro possível, sem ideia que a abarque em sua totalidade. Este trabalho sobre o ínfimo do gesto multiplica infinitamente e de forma ilimitada as possibilidades de experiência do limite e de sua permanente transgressão.

Todo o limite pode ser transposto, diz Foucault,¹⁹ a refletir sobre o texto de Bataille, e não há limite que não poderia *absolutamente* ser transposto.²⁰ Quando assistimos a um filme como *No Quarto da Vanda*, estamos diante desta aproximação a gestos que não cessam de desafiar o limite do conhecido, de uma busca sempre inacabada pelo êxtase, de uma espera sem fim, ainda que em meio a toda a desesperança de se buscar sempre a próxima dose da droga. Ao oferecer a todo o gesto um espaço comum, destituído de uma ideia maior que o resgate, o cinema deixa de ser uma arte da busca do sublime nas grandes imagens e passa a ser um lugar sempre perfurável por um novo gesto

¹⁷ STRAUB, In: RODRIGUES, *Catálogo da Mostra Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, p. 84.

¹⁸ Neste ponto, cabe lembrar que a neutralidade do texto, embora seja uma busca do cinema de Pedro Costa, não necessariamente pode ser generalizada nele. Vanda Duarte, como atriz de *Ossos*, parece ter incorporado esta maneira bressoniana de falar, mas em *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha* sua performance é marcada por diálogos expressivos, num registro mais eloquente. Esta maneira mais gritada não significa, entretanto, que Vanda assume uma atitude eminentemente teatral, e uma prova disso é que a sua performance muitas vezes leva o espectador a acreditar que o filme é documental.

¹⁹ FOUCAULT, "Prefácio à transgressão", p. 31.

²⁰ O que está em causa neste pensamento é novamente o embate de Bataille com a vontade de absoluto que dá norte ao pensamento sobre a comunidade.

que irrompe, singular, tornando-se uma superfície onde o limite abre-se sem cessar para o seu ilimitado.

Todo o ser é finito e limitado, mas tem em potência toda uma série de gestos que, na linguagem, podem abrir mundos desconhecidos. A imagem cinematográfica, como lugar possível da inscrição do gesto, pode ser a enseada para esta infinitude de possibilidades, e num caminho inverso à identificação de cada ser filmado com algo ou consigo mesmo, valorizar o gesto, a vibração ínfima dos corpos finitos como a transgressão sem fim do limite do corpo.

Para captar a experiência do limite na linguagem cinematográfica, descobrir o enquadramento do corpo dentro do plano é um primeiro princípio, mas há também a necessidade de diminuir os movimentos para que cada um dos gestos ganhe amplitude dentro da cena. Em *Tout Refleurit* (2006), Aurélien Gherbault acompanha as filmagens e a montagem de *Juventude em Marcha*. Neste documentário, enquanto a montagem é feita, o espectador tem a oportunidade de assistir a alguns planos em duas ou mais versões, e em alguns momentos presencia-se a constatação do cineasta de que estes planos devem ser refilmados. Um deles é a sequência em que Ventura visita Paulo das Muletas, quando este parece estar numa cama de hospital. A chegada de Ventura ao quarto é analisada pelo realizador em duas opções diferentes, e em ambas a mulher que acompanha Paulo acena com a cabeça à entrada do visitante. No filme, porém, a mulher resta estática como uma guardiã. Sua presença, no entanto, não deixa de ser notada, pela tensão que emana da sua quase imobilidade. O que se vê nesta sequência, colocada em relação com o filme tal como foi finalizado, é que muitos gestos foram eliminados ou tornados mais sutis, o que gera uma concentração de energia em detrimento da dispersão – marca de alguns planos que não foram aproveitados. É através desta redução/concentração que o cinema pode agir como um sismógrafo, no qual o plano se transforma a cada pequena vibração.

Uma cena é especificamente emblemática desta capacidade do cinema de captar o mínimo gesto como agente transformador do plano. Ventura e Lento estão num quarto dentro da barraca em ruínas, no pouco que ainda resta das Fontainhas. Ventura vai buscar





um gira-discos e coloca a agulha no disco para tocar *Labanta Braço*, canção popular que se tornou um hino da independência de Cabo Verde. Lento, que já dissera não saber escrever, começa a rabiscar o tampo da mesa vigorosamente, de forma a desestabilizá-la. Este movimento muitas vezes brusco não permite que a música seja executada normalmente, causando saltos e interrupções. O gesto da personagem altera a música, assim como o faz com a imagem cinematográfica. Ao lançar mão de um equipamento sensível como a grafonola, Pedro Costa parece querer evidenciar não apenas a sensibilidade deste equipamento, mas compará-lo com o cinematógrafo que, ao inscrever os gestos na duração, acolhe a mudança quase imperceptível como uma transformação global na matéria executada. Neste plano, portanto, *Juventude em Marcha* figura o efeito que os gestos fazem sobre um plano, estabelecendo também um pensamento ético e estético sobre a relação limite que se desenvolve entre as pessoas e as coisas filmadas.

Muitas vezes o cinema extrai suas maiores potências da execução de gestos mínimos. O braço estendido de Ventura segura a mão de Lento e pede que o amigo deixe executar a peça musical até o fim. Um franzir de testa, tocar o outro, preparar mais uma dose de heroína, acender um cigarro, fazer avançar a película na moviola (Straub-Huillet em *Onde Jaz o teu Sorriso?*), atender o telefone (Jeanne Balibar) são gestos que, num plano fixo e com poucos movimentos, deixam um lugar vazio e simultaneamente geram uma amplificação. Bresson, em uma imagem precisa, descreve esta redução criadora: "Esvaziar o tanque para apanhar os peixes."²¹

Na duração alargada de um plano, o gesto afirma-se como transgressão. Nenhum limite pode reter a singularidade. O gesto como transgressão, como ultrapassamento do limite, designa o ser da diferença, mas não corta, não o separa. A transgressão não é uma simples negação, ela afirma: "Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência."²²

Retorna-se à questão que abre esta seção: mesmo mostrando um mundo arruinado nas periferias de Lisboa, habitado por personagens sem origem nem destino, o cinema de Pedro Costa ativa na própria matéria cinematográfica a possibilidade de novas formas de vida. É que, tomando como princípio a transgressão dos limites encetada pelo gesto de

²¹ BRESSON, *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 84.

²² FOUCAULT, "Prefácio à transgressão", p. 33.

suas figuras no espaço em-comum da linguagem, este cinema se concentra não na pobreza, mas no ilimitado dos limites, que constitui-se como uma riqueza. Diria Rancière: é um cinema que "mostra a riqueza sensível do mundo".²³

A restituição da singularidade através do gesto e da palavra dá a cada personagem deste cinema o poder de apropriar-se do seu lugar na linguagem, e não ser expropriado dele. A transgressão do limite, portanto, não produz negatividade, mas aparece como a afirmação possível em meio a um pesadelo. Ela abre o espaço onde os corpos se unem pela sua diferença, afirmando-a. A "transgressão se abre sobre um mundo cintilante e sempre afirmado".²⁴

²³ RANCIÈRE, "Política de Pedro Costa", p. 60.

²⁴ FOUCAULT, "Prefácio à transgressão", p. 34-35.

3. Aqui, nem os mortos descansam

(...) também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹

Walter Benjamin

Nos filmes de Pedro Costa o Tarrafal é uma das figuras que se repete e é capaz de, criando um circuito entre os diferentes filmes, colocá-los em relação com uma parte obscura da história portuguesa. Ao visitar o Tarrafal – lugar e período histórico – o realizador trabalha a partir de sinais do presente a história de Portugal e de Cabo Verde e testemunha que traços da violência salazarista sobrevivem e afetam a vida da comunidade que dá origem/é originada pelos seus filmes. Esta construção coletiva torna-se um procedimento ainda mais agudo, porque se faz a partir de um posicionamento político em relação ao tempo histórico.

O Tarrafal foi uma das mais macabras construções do Estado Novo português. Foi um campo de concentração instalado na ilha de Santiago em Cabo Verde, no ano de 1936, e recebeu prisioneiros até 1971.² O nome do campo refere-se ao terreno lamacento sobre o qual foi instalado; outro termo encontrado nas atas de fundação do Tarrafal foi "Campo do Chão Bom", nome que descrevia ironicamente o chão pantanoso que foi destinado aos deportados políticos do regime salazarista. Além da má localização, os detentos do Tarrafal também sofriam com o clima excessivamente quente durante o dia e muito frio durante a noite. Viviam sem as mínimas condições de salubridade, sem alimentação suficiente (muitas vezes cortada), sem medicamentos e assistência médica. Para além de não ter condições de habitação, os prisioneiros eram frequentemente vítimas de violência por parte dos carcereiros, com castigos marcados pela crueldade, entre os

¹ BENJAMIN, "Sobre o conceito de história", p. 224.

² Num primeiro longo período de atividade que durou de 1936 a 1954, o campo recebeu 357 deportados portugueses, majoritariamente antifascistas, dos quais 32 morreram. Após sete anos de fechamento, o campo reabriu em 1961, para receber prisioneiros das ex-colônias africanas, aplicando a política do "orgulhosamente sós" (momento em que Portugal era o único país colonialista que pretendia manter seus domínios em África a todo o custo). Neste período morreram dois nacionalistas guineenses e dois angolanos. Entre 1968 e 1971, o campo recebeu 20 prisioneiros cabo-verdianos. CALDEIRA, *Tarrafal – Memória do campo de concentração*.

quais um dos mais conhecidos foi a “frigideira”, espécie de solitária onde não se conseguia ficar de pé, cujo telhado absorvia o extremo calor durante o dia, mas não protegia do frio durante a noite. Por tudo isto, o campo é também conhecido como o "Campo da Morte Lenta", nome que enuncia um objetivo político: "a eliminação física dos deportados".³

A aparição do Tarrafal nos filmes de Pedro Costa não nos oferece pormenores históricos, nem tampouco uma visão global. Os três principais filmes que se referem de alguma forma ao campo são *Casa de Lava*, *Juventude em Marcha* e *Tarrafal*. No jogo de correspondências entre estes filmes percebe-se uma visão da história, mas o cinema não é submetido ao registro histórico-factual. Aqui o cinema é um elemento ativo da construção histórica, fazendo relampejar momentos e lugares do presente, e sua linguagem não é instrumentalizada a serviço da comprovação de um historicismo linear. Não há em nenhum filme imagens de arquivo do campo,⁴ ou mesmo reconstituições daquele período.

Há, em *Casa de Lava*, imagens feitas no lugar onde o campo do Tarrafal funcionou, mas isto não é informado ao espectador. Um exemplo disso está aos 16'40" de filme, quando a enfermeira Mariana, cabisbaixa em uma rede do lado de fora do hospital, ouve o médico e a enfermeira Amália agradecerem a chegada das vacinas. Mariana levanta a cabeça e, no plano seguinte, vemos a entrada do campo prisional. Nenhum leiteiro, nenhuma personagem a nos dizer que esta construção é o Campo da Morte Lenta. Está claro, entretanto, que a decisão de Pedro Costa de filmar ali não é inocente – nem ali nem no cemitério dos mortos do Tarrafal (numa sequência que começa à 1h16" de filme). A escolha das locações propõe uma atmosfera ao filme: filmar nos restos do campo como uma recusa ao esquecimento inevitável.⁵ Talvez o gesto de filmar ali seja

³ "(...) tudo se encaminhava para a prossecução de um objectivo: a eliminação física dos deportados. Este foi um objectivo político voluntário e continuado." CALDEIRA, *Tarrafal – Memória do campo de concentração*, p. 12.

⁴ Em *Casa de Lava*, por exemplo, a única imagem de arquivo é da *Erupção do vulcão da Ilha do Fogo* (1951), filme de Orlando Ribeiro. São as primeiras imagens do filme, indicando talvez que nas imagens que se seguem o realizador procurará encontrar naquilo que já se solidificou o magma convulso que lhe deu origem.

⁵ Faço referência a FONSECA, "A recusa do esquecimento inevitável", p. 14-25.



um modo de fazer com que as estagnações do horror histórico venham à luz, e os atores sejam intervenientes necessários para que esta energia histórica seja liberada. Se não há indicações no filme de que aquelas imagens são feitas naquele espaço histórico, cabe aos atores incorporar o ambiente, o espaço, reunindo aos traços de suas personagens a impressão pessoal de quem é filmado em um local que conserva, em suas camadas geológicas (retomando a figura mineral de Straub-Huillet), atrocidades políticas.⁶ Em *Casa de Lava*, filme sem um texto literário pré-definido cujos diálogos são compostos na relação com as pessoas e os espaços, é no trabalho dos atores que se consegue fazer relampejar algo deste fundo informe, pois não se encontrará o traço histórico da maneira como ele foi antes, mas o gesto de destacá-lo deste fundo indiferenciado é que vai construí-lo. Os atores, na investigação de sua própria estratigrafia interior, no esforço de

⁶ Daney aponta que “o plano, átomo de base do cinema straubniano, é o produto, o resto, ou melhor, a *restância* de uma tripla resistência: dos textos aos corpos, dos lugares aos textos e dos corpos aos lugares.” DANEY, “Moral da percepção”, p. 169.

dizer um texto com os pés cravados naquele chão, fazem com que o conflito histórico seja vivido no presente.⁷

Eu ia filmar no nosso campo do Tarrafal e esse lugar tem uma história de tortura, de doença, de morte, de tudo o que de pior inventámos para nos castigar. No filme apenas vemos as cruzes nas campas dos prisioneiros. No lugar da "frigideira" só encontrei um terreiro onde as mulheres secavam a roupa e foi isso que filmei. Vi as campas dos mortos com vinte e poucos anos e impressionou-me que esses homens fossem tão novos. Graças a este filme, a esses lugares e certamente a essa história política, sórdida e macabra, encontrei outro Tarrafal, em Lisboa, onde fiz novos amigos cabo-verdianos que todos os dias me têm ajudado a trabalhar nos novos filmes.⁸

Em Cabo Verde, diante das ruínas do campo do Tarrafal, ao encontrar um "terreiro onde as mulheres secavam a roupa", o realizador não foi procurar a História alhures, mas filmou exatamente aquilo que encontrou. Sua disposição em compreender a história através do presente possibilitou os encontros que teve em Cabo Verde, mas também que encontrasse lugares onde a opressão e o sofrimento se manifestavam na atualidade: nos subúrbios de Lisboa, onde se estabelecem os cabo-verdianos que partiram para ver sua esperança de uma vida mais confortável desmoronar. É assim que um filme como *Casa de Lava*, na sua elíptica tentativa de compreender uma cadeia de morte política, torna espelhadas as mortes do Tarrafal e as dos operários que caem de andaimes em Lisboa. É o que torna estes filmes de Pedro Costa, num conjunto que abrange desde *Casa de Lava* até *Tarrafal*, o testemunho dos modos pelos quais um país libertado de um governo fascista no 25 de abril continua a reencontrar no presente os traços daquela política.

A cena filmada no local onde era a "frigideira" é aquela em que Edith, a única mulher branca do grupo, aparece pela primeira vez no filme e pergunta a Amália se Leão está vivo. Edith é uma personagem misteriosa: uma mulher branca que vive entre as cabo-verdianas, se veste de maneira bem próxima à delas, fala pouco, e quando fala é em

⁷ Sobre a questão das "camadas geológicas" dos textos e sua relação com os atores, ver, por exemplo: RODRIGUES, *Catálogo da Mostra Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, p. 95.

⁸ CRESPO; COSTA. "Morrer mil mortes", (Entrevista a Pedro Costa). In: COSTA; AZOURY; CRESPO. *Casa de Lava. Caderno – Pedro Costa*. Caderno anexo ao livro. pg. 8.





crioulo. Edith provoca a curiosidade de Mariana, que entra em seu quarto enquanto ela dorme e vasculha sua gaveta de cabeceira. Entre fotografias de infância e de família, ela encontra documentos que ligam a história de Edith ao campo do Tarrafal. Uma das fotografias na gaveta é um documento histórico conhecido: um grupo de prisioneiros do Campo da Morte Lenta. Outra foto mostra Edith em frente à Torre Eiffel em Paris, mas a fotografia está rasgada, não revelando quem seria o seu acompanhante. Entre envelopes e cartas, ela encontra uma declaração: "Declara-se que, nos arquivos da ex-PIDE/DGS, consta que VICENTE BENTO ÁGUAS, foi preso em 17 de agosto de 1958, sendo recolhido ao Depósito de Presos em Caxias, tendo sido transferido em 30 de dezembro de 1958 para a Colónia Penal (...) Cabo Verde/ Tarrafal. (...) registado que o referido detido faleceu (...) em 7 de julho de 1962." É no mesmo baú que Mariana encontrará a carta "Nha cretcheu, meu amor...", que estabelece uma conexão amorosa de Edith com um prisioneiro político do Tarrafal. É uma personagem silenciosa, que em sua opacidade

aparece como um ponto nodal do segredo do filme,⁹ um segredo que reúne os traumas da perseguição política ao colonialismo português, já que Edith também dá apoio a cabo-verdianos que vivem em Portugal – o próprio Leão teria sido trazido de volta a Cabo Verde com a sua ajuda financeira.

Outro lugar histórico trabalhado pelo filme é o cemitério dos prisioneiros do Tarrafal. Ali, a personagem de Pedro Hestnes esclarece a Mariana a sua origem e a de sua mãe, Edith. A mãe teria vindo de Portugal com vinte anos, atrás de um preso político com o dobro da idade. Ele teria morrido, mas ela não conseguiu voltar. "Dizem que andou por aí, muitos anos, comigo. Teve ajuda das pessoas daqui. Ela gosta de toda a gente e toda a gente gosta dela." Com a pensão que Edith recebe pela morte do marido, ela ajuda as pessoas do lugar. Ajuda uns a ficar e outros a partir para Portugal.

Amália, a enfermeira cabo-verdiana que trabalha no hospital, também tem uma ligação com o campo de concentração. "A Amália era cozinheira do Tarrafal. Fazia almoço e jantar para 150 desgraçados. Há coisas que não se esquecem." É o que revela o médico do hospital cabo-verdiano.

A enfermeira Mariana fica perdida entre as relações, mas vai lentamente percebendo o que se passa à sua volta. Ela entende que os próximos a partirem para Portugal são os homens da família de Bassoé, e tenta intervir nas intenções desta família. Na sua concepção, o melhor para eles seria ficar em Cabo Verde, pois Sacavém é tão triste e desolador para os imigrantes cabo-verdianos como a Ilha de Santiago. Este espelhamento entre os lados do oceano parece ser uma chave de compreensão para a relação entre *Casa de Lava* e os outros filmes de Pedro Costa feitos no bairro das Fontainhas – o encontro com os cabo-verdianos do bairro lisboeta revela esta dimensão de um sonho na metrópole ("Quero morrer em Sacavém") que, ao realizar-se, se transforma rapidamente em pesadelo.¹⁰

⁹ "A Edith Scob hoje é mais actriz de teatro e há um grande reservatório de silêncio nela: por um lado, silêncio de vazio, de esquecimento; por outro, de algo que ainda não está morto. Uma mulher que apesar de tudo não conseguiu ser abatida, que de vez em quando renasce com impulsos, frenesins." CÂMARA; COSTA. "Convalescer na Ilha dos Mortos". Entrevista a Pedro Costa.

¹⁰ "Em *Casa de Lava* (1994), o filme anterior de Pedro Costa, ouvia-se da boca de um cabo-verdiano em trânsito para Portugal uma frase aparentemente anódina, mas que adquiria, de súbito, proporções quase trágicas: 'Quero morrer em Sacavém'. A frase, dita com o tom de quem fala de um sonho, era arrepiante, mas era preciso estar cá, deste lado, para o perceber – por sabermos que a única coisa que podíamos oferecer a quem sonhava assim era, bem pelo contrário, um pesadelo." OLIVEIRA, "Ossos", p. 63.

A reflexão de *Casa de Lava* sobre esta política passa necessariamente pela presença de Mariana como uma personagem que procura interceder positivamente sobre os nativos da ilha. Embora tenha um desejo genuíno de ajudar, em muitos momentos parece demasiado zelosa, mas está sempre a ser esmagada pela aridez da paisagem. As tentativas de impor um padrão de tratamento hospitalar compatível com a sua referência em Lisboa são todas frustradas, e o quadro de expectativas da personagem começa a ruir. Tudo começa pela vontade de reconduzir Leão aos seus familiares: a Mariana que chegou à ilha como uma espécie de guia vai passar o resto do filme a ver-se desorientada por pessoas (Edith, o filho de Edith, Leão, Bassoé) que não respondem às suas perguntas claramente, falam uma língua desconhecida, escondem coisas e a arrastam para um campo cultural onde atuam forças obscuras, fantasmáticas, sobrenaturais.

Em um filme que dispunha de um guião intencionalmente frágil e com muitos conflitos no decorrer de sua produção,¹¹ a enfermeira Mariana assume um papel de destaque, talvez por ser o mais imediato referente de familiaridade para o realizador.¹² Mas de forma inerente ao próprio conflito de produção do filme, o próprio Costa faz questão de sabotar ao máximo a tranquilidade deste *alter-ego*, lançando-a num labirinto de desencontros. Para ela nada se esclarece, pelo contrário, tudo fica sempre mais enigmático. Ela involuntariamente trabalha como um agente da corrupção da indústria farmacêutica, pois sem saber que o estoque vem adulterado, vai de casa em casa para aplicar as vacinas que ela mesma havia trazido de Portugal, e que reagem mal em algumas das crianças, como Cesário, Tina e Tano, que ficam doentes. A pesquisa do filme levou o realizador a encontrar esta história de países africanos que recebem vacinas

¹¹ Pedro Costa conta em entrevistas que durante o processo de filmagens caiu doente, teve uma briga física com Isaach de Bankolé (contratado como uma das principais estrelas do filme), abandonou o contato com os produtores e acabou sendo salvo pelas pessoas da ilha.

¹² "A Mariana é a única coisa de ficção que ficou no filme, em todas as suas componentes, traços, movimentos, sítios por onde passava, frases – foi o único diálogo onde não se mexeu, para além do trabalho normal de rodagem. Tudo o resto foi trabalhado à medida das pessoas, os cabo-verdianos, que ia encontrando. A vaga memória que tenho do argumento é a de uma história romanesca, num sítio exótico, com variadíssimos 'pastiches' do *I Walked with a Zombie* [Jacques Tourneur], do 'Lord Jim', dos filmes de aventura do Tourneur, dos livros do Conrad, dos filmes de Fritz Lang. De todo o lado vinha uma frase, um cheiro. Mas o mais interessante foi que a decisão de partir para o mais longe possível nos aproximou – a mim, ao Pedro Hestnes e à Inês – de nós próprios.

Acho que o filme é feito desse movimento: é um filme, por esse afastamento, muito mais aberto ao mundo político, social, e à vida, e que me esconde mais do que *O Sangue*. A Inês vejo-a muito pegada a mim, é o meu lado feminino nos dois filmes. Sou eu em mulher (...)" In: CÂMARA; COSTA, "Convalescer na Ilha dos Mortos". *Público*, 10 de fevereiro de 1995.

pouco eficazes, e às vezes perigosas. É como diz uma reportagem que Pedro Costa colocou em seu diário de produção: "Les pays africains ont peur de disposer de 'médicaments moins chers, moins efficaces, bons pour les pauvres'".

Num filme onde os corpos são quase sempre pequenos diante da paisagem, os desejos de Mariana vão se mostrando inconstantes e infantis. Os cabo-verdianos já sabem ser impossível lutar contra a grandeza árida da paisagem, mas Mariana luta, e seu modo de querer ajudar toma ares paternalistas. Mas todas as suas identificações sociais são colocadas em suspensão pelas distâncias que encontra na ilha e a sua desorientação parece ser condição para a *fratura*, uma desidentificação progressiva que vai acolher em seus interstícios a alteridade dos gestos e rostos cabo-verdianos no filme.



3.1. Nas proximidades da morte

O Tarrafal, cenário do pesadelo para tantos e da morte para 32 dos seus prisioneiros,¹³ é filmado e rememorado. Mas qual é a operação que se dá nos filmes? De que maneira esta memória é mobilizada?

A proposição de Pedro Costa para *Casa de Lava*: "perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes", ou também pôr "uma atriz a tatear entre o Tarrafal e um operário de hoje"¹⁴ – estas propostas estético-políticas do filme vão ao encontro de uma ideia de Benjamin: "interpretar a história do ponto de vista dos vencidos".¹⁵ Esta proposição cria um trajeto que vai de um momento histórico ao outro e através dela se estabelece uma possível vizinhança entre os prisioneiros políticos do Tarrafal (e até mesmo do holocausto, via Robert Desnos) e os operários, imigrantes e subalternos de hoje. "Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?" – pergunta-se Benjamin.¹⁶ Neste trajeto entre os dois momentos históricos o cinema de Pedro Costa conecta-se à reflexão de Walter Benjamin, porque trabalha no seio da "tradição dos oprimidos".¹⁷ *Casa de Lava*, como já vimos, permite que entre as cenas do cotidiano seco e miserável de uma ilha cabo-verdiana caminhem sombras dos prisioneiros do salazarismo que ali sofreram e foram mortos.

¹³ Os mortos do Tarrafal foram: Francisco José Pereira, Pedro de Matos Filipe, Francisco Domingues Quintas, Rafael Tobias Pinto da Silva, Augusto Costa, Cândido Alves Barja, Abílio Augusto Belchior, Francisco do Nascimento Esteves, Arnaldo Simões Januário, Alfredo Caldeira, Fernando Alcobia, Jaime da Fonseca e Sousa, Albino António de Oliveira Coelho, Mário dos Santos Castelhana, Jacinto de Melo Faria Vilaça, Casimiro Júlio Ferreira, Albino António de Oliveira de Carvalho, António Guedes de Oliveira e Silva, Ernesto José Ribeiro, João Lopes Dinis, Henrique Vale Domingues Fernandes, Bento António Gonçalves, Damásio Martins Pereira, António de Jesus Branco, Paulo José Dias, Joaquim Montes, Manuel Alves dos Reis, Francisco Nascimento Gomes, Edmundo Gonçalves, Manuel Augusto da Costa, Joaquim Marreiros e António Guerra.

¹⁴ CÂMARA; COSTA, "Convalescer na Ilha dos Mortos". *Público*, 10 de fevereiro de 1995.

¹⁵ Esta proposição benjaminiana é desenvolvida no último texto escrito antes de sua morte, seu chamado testamento espiritual, "Sobre o conceito de história". O texto foi reescrito muitas vezes e enviado em diferentes versões a seus principais interlocutores, antes de Benjamin ser acuada pelos nazistas em sua fuga de França, o que o levou à morte por um suposto suicídio para que não caísse nas mãos do inimigo. (Durante a escrita deste texto ouvimos uma versão diferente que coloca em dúvida o suicídio, configurando um perverso assassinato disfarçado.) Benjamin é testemunha da ascensão do fascismo na Alemanha e na Europa, e desde sempre em seu trabalho alertou para a necessidade de trabalhar a história e a relação com o passado, mostrando durante os anos 30 do século XX que a catástrofe se aproximava. O filósofo não chegou a saber a proporção inimaginável do holocausto, mas foi um dos pensadores que mais enfaticamente alertaram para o perigo da ascensão do nazismo.

¹⁶ BENJAMIN, "Sobre o conceito de história", p. 223.

¹⁷ *Ibidem*, p. 226.

Estas sombras, quase como fantasmas, pedem passagem na história para nos ensinar que "o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral".¹⁸ Em Cabo Verde, Mariana encontra rastros da violência do Estado salazarista contra seus opositores, uma vida sem perspectivas pela secura e miséria social, vacinas de má qualidade, trabalhadores que vislumbram do outro lado do mar, em Portugal, uma salvação para a sua vida, ainda que do outro lado se encontre apenas outra versão do pesadelo. E estas vozes, numa construção elíptica e esburacada – possível imagem de uma comunidade impossível –, compõem o filme.

Talvez uma figura essencial desta ligação entre os momentos históricos seja a carta "Nha Cretcheu, meu amor...", vinda precisamente de *Casa de Lava*, mas que virá a ser também incansavelmente trabalhada na voz de Ventura, em *Juventude em Marcha*. A origem histórica da carta é o envio de Robert Desnos, desde o campo de Flöha, para a sua mulher Youki. A redação original foi retrabalhada por Pedro Costa com trechos de cartas de cabo-verdianos durante as filmagens de *Casa de Lava*. Na narrativa do filme a carta é encontrada em meio a papéis, em uma gaveta da personagem Edith, e havia sido enviada por um ex-prisioneiro político do campo do Tarrafal: Vicente Bento Águas.¹⁹ Por outro lado, a montagem elíptica esconde este remetente e faz com que a carta, lida aos 58'30", seja atribuída hipoteticamente a Leão, que a teria enviado desde Portugal (onde era operário da construção) a Edith, na Ilha do Fogo em Cabo Verde. Os muitos possíveis remetentes e o endereçamento que se dispersa durante o filme, já que a carta é roubada por Mariana para ser traduzida pela pequena Tina, colocam o texto num registro de impessoalidade, segundo Rancière,²⁰ associando-o a uma transação "que ligava Edith ao militante morto, tal como ao trabalhador negro ferido, mas também à cozinha da antiga cozinheira do campo ou à música do pai e do irmão de Leão (...)". A montagem aqui não serve à clareza documental, mas a este obscurecimento que ilumina toda uma rede de correspondências históricas. No filme, a carta aparece como um enigmático objeto que aponta simultaneamente para dois lados: o Tarrafal e os imigrantes cabo-verdianos em Lisboa.

¹⁸ BENJAMIN, "Sobre o conceito de história", p. 226.

¹⁹ O nome deste prisioneiro não foi encontrado na lista dos mortos do Tarrafal. É provavelmente uma criação de Pedro Costa para o filme.

²⁰ RANCIÈRE, "Política de Pedro Costa", p. 59.

Em *Juventude em Marcha* esta mesma carta continua a ter a propriedade de apontar simultaneamente para dois momentos históricos. No filme de 2005, a carta é dada a Ventura, e agora é escrita por ele em nome de Lento, seu amigo trabalhador cabo-verdiano, para ser entregue à sua amada que teria ficado em Cabo Verde à espera de que ele a mandasse buscar. No novo filme, a carta aponta para os trabalhadores cabo-verdianos, mas também de forma mais aguda para o destino de Desnos e dos mortos dos campos de concentração, envolvendo também o Tarrafal num labirinto de correspondências. É um jogo de ligações que atravessa os tempos históricos e que cria uma contemporaneidade entre o extermínio em Flöha/Terezin ou no Tarrafal e a violência daqueles que negligenciam e esquecem, endossando a macabra exploração da qual são vítimas os imigrantes cabo-verdianos em Portugal.

3.2. O problema da reconciliação

É doloroso ser desconhecido e morrer na obscuridade. Clarear esta obscuridade, essa é a honra da pesquisa histórica.

Horkheimer

"Há um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa."²¹ Quando afirma isso, Benjamin refere-se a uma parte do passado, das gerações anteriores, que não coube na ordenação linear do historicismo. Estes humilhados da história são uma espécie de resto ignorado pela narrativa dos vencedores da história, mas que está à espera de que alguém, em algum presente, o recupere e redima.

Para Benjamin, nada pode ser considerado perdido para a história, o cronista deve narrar os acontecimentos "sem distinguir entre os grandes e os pequenos".²² Nos filmes de Pedro Costa nada é excluído por critério de relevância histórica. Cada elemento integra um grande conjunto de acontecimentos históricos: *um melro dourado*, *um ramo de flores*, *uma colher de prata*. Para o realizador, o cinema deve estar atento ao cotidiano, na acepção de Ozu, onde os mais ínfimos acontecimentos contam também a grande História:

(...) também é preciso dizer que *Vanda* é um filme que deve muito a Ozu e que não podia existir sem ele, sem a crença de que o cinema serve para nos levar a sentir que há coisas que não estão bem e que é preciso senti-las a um nível nuclear, a pequena dúvida nos olhos, aquele leve tremor dos dedos. Quando digo que o bairro conta, quero apenas dizer que todos os dias tinha à frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos e à lente. O Ventura, a Vanda, o Lento são prisioneiros da sua pequena história e da História.²³

É deste espírito que procura sentir, através do cinema, as coisas a um nível nuclear, que parece estar imbuído o trabalho cotidiano de Pedro Costa com a comunidade de realização de seus filmes. Mesmo nos filmes anteriores havia a preocupação de

²¹ BENJAMIN, "Sobre o conceito de história", p. 223.

²² *Ibidem*, p. 223.

²³ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 29.

recuperar as personagens entre os derrotados da História. São figuras como Nino, de *O Sangue*, que “jamais foram ensinadas como lidar propriamente com o mundo” ou o pai do bebê em *Ossos*, entre as próprias sombras e uma grande sombra histórica que encobre as Fontainhas. Sobre esta história não basta lançar um olhar linearizante, no qual o presente esteja obrigado ao necessário progresso em direção a um qualquer futuro mais desenvolvido. Para Benjamin, o tempo histórico não é um ponto vazio que se dirige do passado ao futuro. Para o filósofo, cabe substituir esta ideia de temporalidade pela noção (e pela prática) de *Jetztzeit*, segundo a qual o tempo histórico é “pleno, carregado de momentos 'atuais', explosivos, subversivos”. Quando Vanda encontra uma caravela nas ruas das Fontainhas, estamos no presente arruinado da história, mas neste instante se forma a brecha (uma passagem) para que um passado emerja. Em um tempo aparentemente liso encontra-se aquilo que ficou nos escombros da história. Num momento banal, quando Vanda discute com a mãe sobre a beleza de uma maquete de caravela (“Tira isso daí, isso sujo”, diz a mãe), é quando o filme relança todo um imaginário sobre a história portuguesa dos descobrimentos. Este momento explode o contínuo da história, nos mostra que todo o passado está em disputa no presente.

É em *Juventude em Marcha* que vemos outro exemplo em que o *Jetztzeit* é sentido em sua máxima potência. Num corte seco (1h50'30”) somos levados a um jardim onde está Ventura, com trajes diferentes do seu habitual paletó preto. Ele está vestido como nos anos 1970. Compra castanhas a um senhor e vai sentar-se com Lento, que está cabisbaixo, em um banco de praça. Ventura também tem a expressão preocupada. Em mais um corte seco, vemos uma porta sendo arrombada pelo lado de dentro e no plano seguinte Ventura aparece dentro da casa, com um curativo na cabeça e um pijama de listras como aqueles que os deportados dos campos nazistas usavam. Lento aparece no *enquadramento dentro do quadro* que é feito por uma janela e diz a Ventura:

Agora que tínhamos conseguido melhorar a nossa situação, é que rebenta essa confusão do golpe. Tantos soldados com fome de luta, carros de batalha, pedindo identificação a toda gente. Eles hão-de chegar à nossa casa. Não saias da barraca por nenhum motivo.

Ventura põe as mãos na cabeça, não se sabe se por dor ou desespero. Diz que no dia anterior tinha ido à igreja se confessar e o padre lhe perguntou se ele andava a comer

carne humana. A banda sonora é o som de uma multidão, mostrando que estamos em um *flashback* histórico. O corte transportou o filme para a altura do 25 de abril, e os imigrantes cabo-verdianos não estão a participar da euforia reinante, mas estão vendo os acontecimentos pelo prisma do medo. O tempo histórico é pleno, carregado de momentos explosivos e, se houve vencedores, há também os oprimidos para os quais não houve emancipação. Lento continua: "Ontem de madrugada passaram ali de jipe. Pegaram no compadre Yaya e levaram-no para a serra de Sintra, deram-lhe um monte de porrada e amarraram-no a um pinheiro. Desgraçado. Foi o primeiro e não há-de ser o último." Ventura tenta chamar Lento para ir aprender a carta que ele tenta lhe ensinar durante todo o filme, mas Lento diz que é tarde, não tem esperança de que a carta chegue a Cabo Verde. "Não há correio, Ventura. Não há barcos, não há aviões, não há nada. Está tudo de greve."

É um exemplo da apropriação de momentos da história pelos atores-personagens, mostrando que ela é uma arma poderosa no combate presente. Pedro Costa, que participou do ambiente revolucionário em Abril de 1974, nunca chegou a imaginar que, no mesmo momento em que ele marchava pelas ruas pela promessa de liberdade, havia imigrantes cabo-verdianos escondidos e assustados, com medo de apanharem ou serem mortos em pleno movimento revolucionário. Trinta anos depois, o realizador ouve de Ventura²⁴ outra história sobre a mesma época que ele havia vivido e abre o filme, em um corte seco, à descontinuidade do tempo histórico, agora deslocando-se para que o filme veja a história do ponto de vista dos cabo-verdianos.

Nesta sequência importa o que é dito, mas mais ainda a forma como é mostrado. Não há um aviso formal de que vai iniciar-se um *flashback* e, num corte seco, passamos do início dos anos 2000 para o ano de 1974. Ventura está com a mesma aparência, a

²⁴ Já citamos anteriormente esta história no item 1.9, mas é válido recordar novamente, pelas palavras de Costa (em outra entrevista, entretanto), como foi o 25 de Abril para Ventura e seus amigos cabo-verdianos: "Un jour, Ventura me raconte l'histoire de la Révolution du 25 avril 1974, quand lui et les siens se sont cachés. 'On ne comprenait pas, on voyait des soldats, tout le monde était dehors et criait.' Ils pensent alors qu'ils vont être expulsés, mis en prison. Ils se cachent, organisent des pique-niques clandestins dans les jardins pour échanger des informations. Une sorte de résistance à l'envers, très passive. Ventura m'a raconté des choses que j'ignorais. Ils ont subi des jeux semblables à ceux qui ont été pratiqués en Irak. La nuit, par exemple, les soldats passaient dans les bidonvilles pour s'amuser, ils prenaient des types qui jouaient aux cartes, les emmenaient à Sintra dans la montagne, les déshabillaient, les attachaient à un arbre et les abandonnaient là. Pour Ventura, ce fut un moment de maladie, de confusion, d'enfermement." LOUNAS; BOURDEAU, "Mon regard et celui des acteurs étaient le même. Entretien avec Pedro Costa à propos de *En avant Jeunesse*". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 619, Janeiro de 2007.

mesma idade, mas com as roupas diferentes. A astúcia da montagem abre a comunidade ao seu passado e a muitos outros, indicando que estes momentos de dificuldade não foram reconciliados. A revolução, por mais que seja um momento de redenção, não o foi para todos. Aquele medo dos africanos que apanhavam em meio aos gritos de liberdade não se perdeu no tempo, e ainda é preciso lutar para que esta tradição de oprimidos tenha a sua redenção. Não é uma luta que passa apenas pelo enunciado do filme, mas pela sua enunciação. É preciso mostrar que não vivemos no melhor dos mundos possíveis, mas que entre nós há aqueles que vivem "uma vinheta quotidiana e sem fim de um horror social indizível".²⁵

Em *Cavalo Dinheiro*, Costa continua com Ventura o trabalho de revisitar as suas memórias do período pós-revolucionário, e para isto o filme constrói um espaço-tempo repleto de galerias subterrâneas e quartos de hospital pelos quais ele consegue vaguear entre diferentes tempos históricos. Aos 9'45", sentado numa maca, é interrogado por um médico que lhe pergunta o nome e quem lhe havia trazido para ali: "O MFA, Cop-con". Depois o médico pergunta se ele teria vindo de livre e espontânea vontade, ao que o cabo-verdiano responde com o silêncio. Outra pergunta: "Isso já lhe aconteceu outras vezes?" e Ventura: "Vai acontecer mais uma vez, sim". Se por um lado a fala de Ventura nos faz crer que ele está no passado, por outro lado ele responde como quem já viveu e sabe o que lhe vai acontecer no futuro, dando à palavra uma capacidade de fuga entre tempos históricos. Novamente, a figura errática do senhor cabo-verdiano vai introduzir a *fratura* que solicita uma nova configuração de imagem que, para acolher o impossível, abole os limites entre documentário e ficção.²⁶ Ele alega ter 19 anos e 3 meses, e perguntado sobre "a data de hoje", diz que está no dia 11 de março de 1975, dia do contra-golpe de direita contra o PREC (Processo Revolucionário em Curso). Para ele, o presidente é o General António Espínola, líder do contra-golpe. Neste dia, Ventura foi

²⁵ "Tal como na obra de Philippe Garrel, há algo de duro, de irreconciliado, de 'alheado' neste minimalismo, como uma mente que se esforçasse por se concentrar ou tornar clara uma vinheta quotidiana e sem fim de um horror social indizível. Como um ponto cego que cresce devagar, como uma mancha no coração da visão: ainda assim, o olhar continua fixo, firme como um rochedo, sem querer ou sem conseguir desviar-se, como em *No Quarto da Vanda*." MARTIN, "A vida interior de um filme", p. 92.

²⁶ RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, p. 113.



atacado por soldados e preso. *Cavalo Dinheiro* busca compreender traços deste momento na memória da sua personagem principal, que em outro momento do filme tem um terrível encontro com um soldado, num elevador. Esta sequência começa à 1h16'42". O soldado é uma estátua viva, como as que trabalham nos grandes centros urbanos. Inicialmente o soldado aparece estático, e começamos a ouvir grunhidos, os quais Ventura estranha. Não é apenas uma voz que vem do soldado, mas várias. Perguntam-lhe se ele está com a revolução – ele diz que sim, “Viva o MFA!”. Perguntam se ele está com o povo, e ele grita: “O povo unido, será vencido!”. Ironia da revolução, o povo se uniu mas não triunfou, e Ventura e seus companheiros sofreram as consequências desta derrota. “Um pássaro preto grande me atacou”, pousando no telhado de sua barraca. Uma série de demônios do passado vão assombrá-lo nessa sequência: sua relação com o movimento revolucionário, a doença física e mental, sua partida de Cabo Verde deixando a mulher Zulmira para trás, o trabalho na construção. Ele sente dores no corpo inteiro, de tanto trabalhar pelo progresso de Portugal, de tanto assimilar a doença dessa sociedade que utilizou o seu corpo, mas não lhe restituiu em saúde. A canção *Alto Cutelo* do grupo Os Tubarões é cantada por ele, como uma crônica da miséria que vivem os cabo-verdianos que, obrigados a ir para Portugal, lá vão sofrer miséria, violência e exploração.

A comunidade é herdeira de séculos de luta e opressão, e Benjamin coloca os historicamente oprimidos como os sujeitos de uma vingança e uma libertação. Para ele, no entanto, a classe operária não deve salvar as gerações futuras – o que seria uma concepção da história como progresso –, mas seria preciso consumir a tarefa de libertação em nome de gerações de derrotados.²⁷

Contra a visão evolucionista da história como acumulação de “conquistas”, como “progresso” para cada vez mais liberdade, racionalidade ou civilização, ele [Benjamin] a percebe “de baixo”, do lado dos vencidos, como uma série de vitórias de classes reinantes.²⁸

Numa leitura benjaminiana, a introdução de fragmentos do passado no presente se afina com a ideia de *apocatástase*, uma contribuição da teologia judaica estudada pelo filósofo às suas teses sobre a história. Nesta visão o presente seria sempre fissurável pelas

²⁷ BENJAMIN, “Sobre o conceito de história”, p. 228.

²⁸ LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 60.

forças revolucionárias (provenientes do lado dos vencidos) para que o passado, este passado esquecido, seja sempre citável. A *apocatástase* é uma possibilidade de salvar o passado no presente, ou seja, trazer algo que ficou em suspenso na história para o agora e dar a este momento soterrado pela história uma nova ocasião de existência. Encontrar em um presente que parece evidente e estável as brechas para que sinais de um passado que ficou vencido possam emergir.

Para Benjamin, o passado espera de nós a sua redenção. Qualquer vítima de injustiça, qualquer tentativa de emancipação, por mais humilde e “pequena” que seja, deverá ser salva do esquecimento, numa imagem que ele compara ao dia do Juízo Final. Em sua visão messiânica, a rememoração é central na relação com o passado, pois no dia do Juízo Final ele deve caber inteiro “na ordem do dia”, ser “citável em cada um dos seus momentos”.²⁹

Trata-se portanto de uma redenção do passado, de uma recuperação dos mortos pelos vivos do presente. Se nos referimos ao cinema de Pedro Costa, a fortuna crítica tem passagens que demonstram alguma comunicação da obra com esta questão, mas como veremos a relação não é das mais simples. Ricardo Matos Cabo atenta que os filmes do realizador são um “refúgio contra o esquecimento”,³⁰ mas também um lugar ativo, onde os atores-personagens também têm uma oportunidade de reconquistar um espaço, para além de uma ilusão de integração social oferecida por políticas de tolerância da atualidade. Na visão de Matos Cabo, o que está em jogo é uma vingança através do cinema, um poder identificado no cinema das origens por Chaplin. O autor compara o poder vingativo do cinema ao poder do fogo que opera desde *O Sangue*, quando a fogueira arde na noite, ou em *Casa de Lava*, no vulcão em erupção. Também o quarto carbonizado em que Lento e Ventura se dão as mãos serve ao mote de seu texto, através do qual argumenta que o fogo transmutaria de modo complexo, em cada filme, a história de desespero das personagens em uma recusa da invisibilidade pela “presença, corpo, peso e voz”³¹ de cada um. A presença do fogo, junto à presença em si de cada figura no filme, seriam forças que queimam as marcas deixadas pela negatividade do passado.

²⁹ BENJAMIN, “Sobre o conceito de história”, p. 223.

³⁰ MATOS CABO, “As casas queimadas”, p. 13.

³¹ *Ibidem*, p. 13.

Lemière trabalha sobre um veio de exclusão pelo qual os cabo-verdianos estão apartados da história portuguesa, e percebe os filmes de Pedro Costa como uma possibilidade de restituição histórica, de reinserir estas personagens na memória do país. Dos ambientes sombrios, o realizador recorta com a luz rarefeita estas personagens, fazendo advir outro Portugal

(...) como substituto de outros Portugais imaginados, que faz face à violência econômica e à violência simbólica sofrida por esses seres, e que leva Pedro Costa a magnificar seus pobres personagens e a reinseri-los na memória nacional, ao mesmo tempo que convoca o espectador a considerá-los no presente do país.³²

No entendimento de Lemière, a história de assassinatos em massa na África e a utilização de Cabo Verde como sede do Campo da Morte Lenta legou aos cabo-verdianos um lugar “trágico e maldito”³³ na história (seja para os que lá ficaram, seja para os que vieram a Portugal). A restituição em relação a estes crimes seria operada pela magnificação, por um aumento da importância dada a estas personagens, a uma proporção diferente daquela conferida a elas na história, desde o período colonial até os mais recentes anos. Para Lemière, reinserir estas pessoas na imagem presente do país é fundamento de uma restituição histórica.

Andy Rector aproxima a ideia de restituição em *Juventude em marcha* de *Nicht Versöhnt oder Es hift nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (Não reconciliados ou Só a violência ajuda, onde a violência reina, 1965), de Straub-Huillet. Rector baseia o seu argumento em uma inequívocidade obsessiva entre assunto e forma que ligam os dois filmes, que por sinal são “tradição” um do outro, já que Straub e Huillet são uma referência incontornável na comunidade cinéfila da qual os filmes de Costa advêm.³⁴ Rector lembra a linguagem obscura imposta por Straub e Huillet ao espectador virgem, como que impedindo o destinatário de atingir “o saber que o filme estaria encarregado de lhe transmitir”.³⁵ Sendo uma operação complexa sobre um texto literário, como aliás

³² LEMIÈRE, “Terra a terra”, p. 56.

³³ *Ibidem*, p. 53.

³⁴ Lembremo-nos inclusive que o último filme em data antes de *Juventude em Marcha* (2005) foi *Onde Jaz o teu Sorriso?* (2002), que proporcionou ao realizador a aproximação e convivência com Straub e Huillet e com a sua maneira de trabalhar.

³⁵ RECTOR, “Pappy: a rememoração dos filhos”, p. 208.

todos os filmes de Straub e Huillet fazem em relação a algum texto ou documento, *Nicht Versöhnt* acaba por apresentar-se diante do espectador como um sonho (no caso, um pesadelo), um inconsciente de não se sabe quem, se dos personagens, se dos realizadores, ou da História da Alemanha. O que se vê não é uma resolução do texto literário pelo cinema, mas a sua não-resolução – a irreconciliação mesma, que é apontada pelo nome do filme.

O filme de Straub/Huillet é uma operação complexa sobre um texto literário e a sua materialização e, apesar de um conhecimento prévio da história de Böll estar longe de dissolver todo o mistério em *Nicht Versöhnt* (na verdade, o filme e o seu assunto são inesgotáveis, a responsabilidade da sua resolução cabe à História e à Alemanha), o autor consitui uma fonte conhecida que ajuda a não perder o pé. Straub e Huillet estão a trabalhar com um material preexistente por via da excisão e de *liaisons*, a tomar uma posição face ao material e a desenvolver uma enorme quantidade de trabalho com um texto aberto à frente; misturando e enfatizando aqui, elidindo completamente ali.³⁶

O filme é um pensamento sobre a História, o fascismo, os monumentos, mas isto não faz dele um monumento aos antifascistas, não os transforma em reconciliadores da história. O filme faz-se como um contra-monumento, um corpo lacunar que em sua matéria fílmica nos mostra “o oceano de esquecimento onde boiam alguns farrapos da história”.³⁷ Uma das histórias contadas é da família Fähmel, cujo pai, Heinrich, é o arquiteto responsável por projetar a abadia de Santo Antônio, que entretanto é destruída na Segunda Guerra Mundial com ajuda de Robert Fähmel, o filho do arquiteto que, embora tenha se envolvido em atividade antinazista em sua juventude nos anos 1930, acaba por ingressar no exército alemão na Segunda Guerra, especializa-se em explosivos e demolições e participa da destruição do monumento criado pelo pai. *Não reconciliados*, em sua proposição e em sua forma, cria um pensamento sobre a memória onde não é possível encontrar a totalidade do passado, mas sim enormes intervalos de esquecimento. Narboni já havia apontado esta dificuldade:

Existe, em *Não reconciliados*, uma cena que ilustra a questão deste esquecimento *dentro da* memória: Schrella, resistente antifascista

³⁶ RECTOR, “Pappy: a rememoração dos filhos”, p. 208-209.

³⁷ NARBONI, “A enorme presença dos mortos”, p. 198.

exilado, volta à Alemanha; ele retorna ao seu bairro natal, ele não reconhece mais nada neste terreno vago, nestes novos imóveis. Ele pergunta a uma garotinha se a família Schrella não costumava morar ali antigamente. “Não, eu não conheço...”. Anulação, apagamento, desaparecimento, passagem de traços de passos a nenhum traço ou a poucos traços. E o gesto do cineasta: marcar com um traço, ou circular com uma cerca, com um quadro, este pouco ou nenhum traço restante.³⁸

Este *corpo lacunar* é mencionado por Straub, que cita o dicionário francês Littré, onde esta expressão é definida como um "corpo composto de cristais aglomerados que deixam intervalos entre eles."³⁹ É precisamente a forma como se organiza o filme: planos como blocos de pedra, concentrados, mas com elipses significativas que deixam ao espectador esta sensação de memória esburacada, de que entre a voz que *cita* o texto e o monumento de pedra visível há um intervalo enorme de esquecimento histórico. Assim, em que pese a forma como o pensamento benjaminiano marca o discurso de Jean-Marie Straub, fica clara esta diferença no que diz respeito à ideia de reconciliação. Se o messianismo benjaminiano solicita ao pensamento histórico o recurso da *apocatástase*, este tempo onde o passado é citado por inteiro “na ordem do dia” e por isso mesmo passível de reconciliação, o cinema de Straub-Huillet estabelece uma condição de impossibilidade, de irreconciliação.

A forma de ser do cinema de Straub e Huillet é a de provocar uma fragmentação na estrutura do filme, separando-o do romance de Heinrich Böll de onde é adaptado. Com esta fragmentação, o filme acaba por desorientar deliberadamente o espectador entre os tempos da narrativa, confundindo três épocas diferentes e três gerações da mesma família de arquitetos. O efeito político desta fragmentação é que os realizadores

(...) forcem o “evento” nazista para fora de seu isolamento histórico, e mostram como as manifestações políticas do totalitarismo, supostamente superadas, são capazes de infiltrar-se nos regimes democráticos na forma de repetições e remascaramentos aceitáveis.⁴⁰

³⁸ *Ibidem*, p. 198.

³⁹ *Ibidem*, p. 199.

⁴⁰ DUMANS, “As contradições necessárias (sobre *Não reconciliados*, de Straub e Huillet)”, p. 32.

Para Straub e Huillet, a forma do filme precisa passar “a consciência absoluta que o passado contém o nazismo e que o passado e o presente se confundem”.⁴¹ Mas como um filme nos introduz nesta outra forma de pensar? É provavelmente a pergunta que Straub e Huillet fizeram todas as vezes que decidiam qual texto seria o próximo a filmarem, a cada leitura aprofundada e detalhada para escavar as camadas geológicas e históricas entre as palavras, na escolha de cada ator para lutar com as palavras que lhe seriam atribuídas, nas conversas preparatórias, em cada decisão de um lugar significativo para filmar, na escolha detalhada e confecção das roupas, na construção das entoações, no trabalho árduo do texto diante da câmera, nos diálogos com os técnicos, na construção dos pontos de vista com a câmera e o equipamento sonoro e na montagem dos filmes. Ou seja, todo o artesanato do cinema é permeado desta política. Como diz Daney, “a não-reconciliação é também uma maneira de fazer filmes, de os fabricar. Ela é a recusa obstinada de todas as forças de *homogeneização*.”⁴² Toda a menor decisão na atividade cinematográfica é imediatamente histórica e política e participa do combate do cinema contra a injustiça do mundo. Brenez descreve bem esta teoria do combate materialista no cinema de Straub-Huillet:

(...) as decisões criativas provêm dos ideais e exigências materialistas, ou seja, de uma teoria de combate, guerra sem fim contra o mundo que instituiu a injustiça como estado natural e luta sem tréguas contra todas as representações que se esmeram em tornar tal estado suportável, ou melhor, desejável.⁴³

A aplicação cinematográfica do materialismo levado a cabo por Straub e Huillet é influência declarada no cinema de Pedro Costa. O detalhe com que são criadas e *ritualizadas* as cenas com atores como Ventura e Vanda é altamente tributário da forma como o casal de cineastas desenvolveu o seu cinema. Em filmes como *Juventude em Marcha*, não se trata de adaptar um texto pré-existente, como é o caso de toda a obra de Straub-Huillet, mas de trabalhar sobre um guião construído juntamente com os atores-personagens durante a longa convivência exigida para a criação destes filmes. À medida

⁴¹ STRAUB, “Présentation de *Non réconciliés* à la RAI” apud DUMANS, “As contradições necessárias (sobre *Não reconciliados*, de Straub e Huillet)”, p. 32.

⁴² DANEY, “Um túmulo para o olho – Pedagogia strauberiana”, p. 99.

⁴³ BRENEZ, “Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem”, p. 282.

que as histórias vão surgindo no cotidiano das filmagens, é na repetição dos gestos mínimos que se trabalha um conjunto de decisões que abarcam todos os meios cinematográficos possíveis:

A imagem retumbante de Ventura, dos seus filhos e camaradas em *Juventude em Marcha* resulta em nada mais nada menos do que numa restituição da monumentalidade do Homem. Esta restituição constrói-se precisamente com todos os meios cinematográficos de que um filme é capaz. É como se se tivesse gasto um ano em cada elemento do filme: luz, composição, *repérage*, som, discurso, escansão, movimento, duração, construção narrativa, gesto épico, etc. Não é Costa que cria a dignidade, ela sempre ali esteve. Contrariamente à crença de muitos cineastas bem-intencionados, o cinema deve concentrar-se nos elementos acima referidos, e talvez usar alguns inéditos, para conseguir aproximar-se dessas lutas.⁴⁴

No contexto de um pensamento da restituição, Rector não identifica, portanto, uma salvação, mas uma luta. Como em Straub-Huillet, estes filmes trabalham com cada gesto possível na construção das imagens para que estas se dirijam à dignidade e até mesmo à monumentalidade de cada personagem. Todos os elementos cinematográficos encontram-se concentrados em algo que não se traduz em um maneirismo fútil que visaria uma cosmetização da pobreza destas figuras, mas, pelo contrário, uma potencialização dos recursos cinematográficos para revelar a riqueza que emana de cada ser singular.

O ponto de vista de Rector se aproxima daquele com o qual trabalha Jacques Rancière, segundo o qual a natureza morta composta com as garrafas em cima da mesa está em um mesmo nível estético do ato do ruivo que limpa as manchas de uma mesa onde injetam heroína, mesmo que esta já esteja prometida aos dentes da retroescavadora que virá para destruir aquela casa e seus objetos. Mesmo em meio à destruição, as personagens encenam com Pedro Costa um reapoderar-se de suas próprias vidas, ainda que de forma transitória. O ato de filmar estas cenas faz com que a transitoriedade seja substituída pela continuidade dessa dignidade no mundo, pelo cinema.

Potência cinematográfica de mobilizar e fazer permanecer o gesto de qualquer um, mesmo que seja o menor gesto, tornando-o grandioso: eis uma operação que o cinema de Pedro Costa foi se tornando prodigioso em ritualizar a cada filme. Aplicado

⁴⁴ RECTOR, “Pappy: A rememoração dos filhos”, p. 209.

num registro histórico ou presente, abrindo passagens entre os tempos, coloca o espectador diante desse trabalho de luz, gesto e falas que extraem do lugar social mais ínfimo na partilha do sensível⁴⁵ um esplendor que nos solicita reconsiderar esta partilha.

Não é a “miséria do mundo” que Pedro Costa filma, mas a sua riqueza, a riqueza de que qualquer um pode se apoderar: a de apreender o esplendor de um reflexo de luz, mas também a de falar à altura do seu destino. Mas trata-se também de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição, como uma música de que possam desfrutar, como uma carta de amor cujos termos possam tomar de empréstimo para os seus próprios amores.⁴⁶

Rancière detecta uma diferença entre *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*. Segundo ele, em *Vanda* tratava-se de “lutar, a cada plano, para extrair o potencial poético do cenário sórdido e da palavra sufocada de vidas atrofiadas”.⁴⁷ Mas esta luta não se confunde, como já dito acima, com uma estetização da miséria. O que se busca é “fazer coincidir (...) as potencialidades artísticas de um espaço e as capacidades dos indivíduos mais desclassificados de retomarem seu próprio destino”.⁴⁸ Há este sentido de retomada no filme que, entretanto, não está mais em jogo quando se analisa *Juventude em Marcha*.

A figura de Ventura resolve o problema desde o início. Nenhuma miséria que a câmera devesse engrandecer. Entre a câmera e Vanda, mãe de família em desintoxicação, ou Nhurro, transformado num respeitável empregado, vem se interpor Ventura, figura de destino trágico que nada pode reconciliar com as paredes brancas dos apartamentos novos e as imagens das telenovelas. Ele não é um desempregado inválido cuja difícil reinserção pudéssemos seguir, mas um príncipe exilado que recusa exatamente toda e qualquer reabilitação social.⁴⁹

⁴⁵ “É bem verdade que o domínio do dinheiro tende a constituir hoje este mundo onde a igualdade deve desaparecer até da organização da paisagem sensível: toda a riqueza deve aí aparecer como separada, atribuída a uma categoria de detentores ou apreciadores particulares. Aos humildes, o sistema envia uns trocos da sua riqueza, do seu mundo, formatados para eles, separados da riqueza sensorial da sua própria experiência. É a televisão do quarto da Vanda.” RANCIÈRE, “Política de Pedro Costa”, p. 61.

⁴⁶ RANCIÈRE, “Política de Pedro Costa”, p. 60.

⁴⁷ RANCIÈRE, “A carta de Ventura”, p. 107.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 108.

Rancière se vale de duas sequências do filme para comprovar esta afirmação. São dois momentos em que Ventura se encontra com cabo-verdianos que aceitam a integração. Um deles é o empregado do município que o leva para conhecer o novo apartamento de paredes brancas (à 1h 21' do filme) e enumera todas as vantagens que o novo bairro proporcionaria a ele, sua esposa e filhos. É quando Ventura "levanta lentamente um braço majestoso na direção do teto: 'tem muita aranha', diz ele simplesmente".⁵⁰ Na recusa de Ventura pelo apartamento ele reúne, segundo Rancière, a arte do construtor de edifícios com a arte de quem sabe habitá-los. Uma chance de integração social é oferecida ao cabo-verdiano pelo agente imobiliário, mas a sua exigência é bem maior do que o espaço oferecido pode atender. Ventura tem inúmeros filhos, e os visita durante todo o filme: Bete, Nhurro, Paulo, Vanda e tantos outros que o apartamento de paredes brancas não seria capaz de albergar.

Uma segunda sequência é aquela da Fundação Calouste Gulbenkian (42'), tomada por Rancière como uma ilustração de sua argumentação acerca da *partilha do sensível*. Para este filósofo, a política não é destituída de imbricação com a estética, uma vez que o lugar ocupado por alguém na sociedade é precedido por outra partilha, aquela que exige que certas posições sociais não possam tomar parte no *comum* porque, como os artesãos na República de Platão, não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Assim, esta partilha "define competências ou incompetências para o comum".⁵¹ Ventura, na sua posição social de cabo-verdiano e ex-pedreiro, não está habilitado na *partilha do sensível* a fruir esteticamente de uma pintura de Rubens, como a que está na Fundação Gulbenkian. Nesta partilha, a ele é dedicado apenas o lugar de construir o espaço, como de fato aconteceu. Ventura posta-se ao lado do quadro, como se o tivesse observado antes. Ele também poderia observar a parede e ver se após alguns anos esta continua firme, se foi bem construída. Entretanto, é interrompido por um vigilante do museu, cabo-verdiano como ele, que diz em seu ouvido para que ele saia dali. Ao sair, o

⁵⁰ *Ibidem*, p. 108.

⁵¹ RANCIÈRE, *A partilha do sensível: estética e política*, p.16.



funcionário limpa o chão onde Ventura pisava, mostrando que a sua presença ali não é esperada, ele não faz parte da classe de pessoas que está designada para usufruir daquele espaço. Ventura senta-se num sofá de estilo regência, e o funcionário estende-lhe a mão para conduzi-lo para fora do museu, por uma porta dos fundos. Lá fora eles podem conversar, mas dentro do museu a política não permite que eles estejam juntos, pois estão em lugares diferentes dentro da partilha do sensível: nenhum deles está habilitado a falar do que vê, mas um deles pode permanecer lá dentro, porque é funcionário. Ventura, por sua vez, por romper a partilha ao sentar-se no sofá ou encostar-se à parede, passa a ser uma ameaça a esta política. "A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo."⁵²

A ruptura/reconfiguração desta *partilha do sensível* é para Rancière uma potente ação política, e vem sendo desenvolvida em suas análises há alguns anos, tendo encontrado no cinema de Pedro Costa algumas sequências que ele identifica como paradigmáticas desta prática. Como forma de fazer passar um indivíduo da situação social de desclassificado para uma fatia do *comum* que não lhe era autorizada, pode ser lembrada como um modo de restituição. Há este espaço estético onde os seus atores-personagens não são bem-vindos, e estas cenas colocam estes limites à prova, tentam mostrar o consenso silencioso que remete o cabo-verdiano proletário ou desempregado para fora do museu e ao mesmo tempo fazem com que Ventura ocupe um lugar digno de majestade, sentado em um sofá destinado, antes de se tornar peça de museu, apenas a uma nobreza selecionada. O deslocamento criado por uma imagem como esta é uma restituição em algum nível, mas chegaria a ser uma salvação na concepção benjaminiana? Rancière nos mostra que o cinema de Pedro Costa aposta em uma arte na qual a crença nas potências do homem qualquer resiste – através do brilho que é revelado em Ventura, majestoso construtor –, mas na qual a tensão mantém-se irresolvida.⁵³

Do ponto de vista da irreconciliação, o poder de transformação dos filmes é exíguo. Não se pode pensar que um filme irá mudar ou reconciliar a história de um país. A comunidade não é capaz de reintroduzir a totalidade do passado no presente, mas sim

⁵² *Ibidem*, p. 17.

⁵³ RANCIÈRE, "A carta de Ventura", p. 111.

de expor algo que se vê na fratura entre uma história injusta e a nobreza daqueles que foram expropriados do seu destino. Esta é uma consciência compartilhada por Pedro Costa:

Com os filmes não se completa nem se muda nada. Não se pode prometer nada, não se salva ninguém da cadeia ou da morte. Os meus projectos são bastante magros em esperança, pelo menos depois de realizados.⁵⁴

Esta última frase nos recorda que sim, há alguma esperança nos filmes, mas ela se instala durante o processo – e se dirige ao processo. Não se trata de uma esperança de modificar o futuro, mas antes de transformar o passado, introduzindo no presente alguma memória da comunidade e seus mortos. Ou que os filmes fiquem prontos, já não seria esperança suficiente?

⁵⁴ COSTA; AZOURY; CRESPO, *Casa de Lava. Caderno – Pedro Costa*, p. 6.

3.3. A História e seus demônios

Encontramos em *Tarrafal* (2007), curta-metragem que responde à encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian para o filme coletivo *O Estado do Mundo*, outro exemplo deste trabalho que procura as passagens entre as pequenas histórias e a História.

O plano inicial do filme é uma conversa entre José Alberto, personagem que viverá a situação capital do filme – a ordem de deportação de Portugal – e a sua mãe, Lucinda Tavares. Ela está sentada em uma mesa, apoiada nos cotovelos, olhando para fora do plano. Atrás da mesa há um sofá onde está sentado o seu filho. Eles conversam sobre a casa da mãe que ficou abandonada em Cabo Verde, num lugar chamado Montinho (a localidade fica na ilha de Santiago, a 8 km do Tarrafal). José Alberto nunca esteve lá, onde vivia a mãe antes de vir para Portugal, e pergunta sobre como é a casa. Lucinda sente saudades do lugar, mas não tem vontade de voltar. Embora a casa abandonada fosse muito grande, lá ela não tinha luz elétrica nem água, vivia com um lampião a gás e o clima não permitia cultivar uma horta. Para aqueles que deixaram o arquipélago e vivem agora em Portugal, voltar seria uma realidade distante. A barraca onde eles conversam é pobre, mas tem um conforto que Lucinda não troca pela terra natal.

A seguir a este plano, vê-se o letreiro com o título: Tarrafal. Estamos na periferia de Lisboa, mas o filme vai nos conectar com este outro lugar distante, experimentando um procedimento comum em relação a *Casa de Lava* e outros filmes de Costa: descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma com um momento do presente.⁵⁵ Neste curta-metragem, o Tarrafal do Campo da Morte Lenta se encontra com o Tarrafal das memórias dos cabo-verdianos em Lisboa.

Para Benjamin, o tempo histórico não é um ponto vazio que se dirige do passado ao futuro. Para o filósofo, é preciso substituir o historicismo pela ideia de *Jetztzeit*, na qual o tempo histórico é "pleno, carregado de momentos 'atuais', explosivos, subversivos". É preciso mostrar que não vivemos no melhor dos mundos possíveis, mas que entre nós há aqueles que vivem "uma vinheta quotidiana e sem fim de um horror

⁵⁵ Esta formulação benjaminiana é encontrada em LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, pg. 62.

social indizível".⁵⁶ Em *Tarrafal* o horror social é trabalhado no entrançamento entre o visível e o invisível, a vida e a morte, o mundo dos vivos e o sobrenatural.

No filme, a conversa segue com José Alberto a perguntar para a mãe sobre a história de um fantasma que mata as pessoas. Este espírito, diz Lucinda, sorrateiramente põe uma carta entre os pertences das vítimas – esconde no carro, na motocicleta, na bolsa de uma pessoa, sem que ela perceba. Depois ele aparece e pergunta àquela pessoa sobre a carta. Quando ela a encontra em seus bolsos, o espírito pede que o siga para o mato, faz um buraco na cabeça da vítima e suga todo o seu sangue, deixando o corpo abandonado. "É uma espécie de demônio?", pergunta José Alberto, e a mãe responde: "É o terror em forma de gente!". O filho ainda supõe que seria possível enganar o fantasma, não o seguindo, mas a mãe diz que uma vez que a carta seja entregue, a vítima já está amaldiçoada.

Esta pode ser uma história de fantasmas cabo-verdiana, mas também faz referência ao filme *Night of the Demon* (1957) de Jacques Tourneur, no qual um cético pesquisador e desconstrutor de charlatanismos e fenômenos paranormais vai a um congresso para desmascarar um homem chamado Karswell, entretanto, o paranormal passa-lhe uma carta escrita em linguagem rúnica. A partir do recebimento da carta, ele tem apenas algumas horas de vida, é perseguido e assombrado por um demônio. Os ecos do filme de Tourneur em *Tarrafal* não ficam apenas na conversa entre mãe e filho, mas a citação fica mais evidente ainda nos planos seguintes, quando José Alberto começa a vaguear por um bosque nos arredores do Casal da Boba, e leva nas mãos um pedaço de papel, caminhando como um amaldiçoado depois de ter recebido o seu aviso final. O jovem passa por Ventura e ele lhe diz: "Meus sentimentos, Zé Alberto." Ele senta-se junto a Ventura, e eles observam outro senhor, Alfredo Mendes, com um pedaço de pau na mão a caçar.⁵⁷

O filme dá a entender que Alfredo é o pai de José Alberto. O jovem conta que o pai morreu e ele, que estava na prisão, teve permissão para sair e enterrá-lo. Mas se

⁵⁶ "Tal como na obra de Philippe Garrel, há algo de duro, de irreconciliado, de 'alheado' neste minimalismo, como uma mente que se esforçasse por se concentrar ou tornar clara uma vinheta quotidiana e sem fim de um horror social indizível. Como um ponto cego que cresce devagar, como uma mancha no coração da visão: ainda assim, o olhar continua fixo, firme como um rochedo, sem querer ou sem conseguir desviar-se, como em *No Quarto da Vanda*." MARTIN, "A vida interior de um filme", p. 92.

⁵⁷ Este plano, como alguns outros de *Tarrafal*, também está no curta *A Caça ao Coelho com Pau* (2007).

Alfredo aparece a caçar, como então seria o pai morto de José Alberto? É que, no antepenúltimo plano do filme, Alfredo conta a Ventura como foi a sua morte: ele entrou em um restaurante num dia em que estava perdido e desorientado. Comeu, bebeu e saiu sem pagar. Foi perseguido pela polícia, espancado e deixado junto a uma estação de comboios. Ventura pergunta: “Eles te mataram?” e Alfredo: “Não sei.”

A ambiguidade neste filme deixa o espectador a imaginar. Ventura e Alfredo são capazes de conversar, mas aparentemente um dos dois não está vivo. É uma das possíveis chaves para o entendimento de como o passado e o presente podem se tocar. No início do filme, Lucinda diz a José Alberto que uma das vítimas do demônio que passava cartas às pessoas antes de matá-las tinha voltado para avisar onde estava o seu corpo. Talvez seja o mesmo o que ocorre a Alfredo, que mesmo depois da morte continua caçando coelhos na mata perto do Casal da Boba, como um morto que não se esqueceu de sua fome em vida. Assim podem ser os prisioneiros políticos do Tarrafal, que mesmo tendo sido assassinados ainda pairam entre um plano e outro desta enigmática curta-metragem? A indecidibilidade entre o visível e o invisível, real e sobrenatural nos faz pensar na vagueação dos mortos de outros “campos da morte lenta”, como de alguma forma são os assassinados pela miséria social das Fontainhas/Casal da Boba (ou aqueles que como José Alberto são deportados para Cabo Verde e vivem a desesperança como um dado quotidiano). Evocando os mortos, dirigindo-se a eles, o cinema de Pedro Costa não tem como remediar os males históricos, mas cria esta constelação crítica que reúne tempos distintos para mostrar que não houve um progresso linear que acabasse com estas injustiças.

Alfredo relembra as primeiras vezes em que havia estado ali naquela paisagem, quando ainda não havia tantos prédios. Naquela época, diz ele, não se podia andar por ali à noite, senão “eles” poderiam bater na pessoa. “Bater e matar”, reafirma Alfredo. À pergunta de Ventura, se eram brancos ou pretos que o faziam, o amigo responde que os brancos é que cometiam esta violência. Este plano amarra toda a teia argumentativa do filme, confirmando que Alfredo está mesmo morto e que isto se deve a uma violência



social profunda, que vai desde uma vida de miséria e até fome (a necessidade de caçar coelhos/gatos para se manter) e se confunde com a violência do Estado.

O plano final é a carta de deportação de José Alberto, fincada numa porta por um canivete que atravessa justamente o brasão do ministério responsável pela política imigratória. Numa história política e de fantasmas como esta, os espíritos se tornam visíveis e voltam para contar a sua morte, e os demônios deixam rastros de sua manifestação. Neste caso, como na história cabo-verdiana e no filme de Tourneur, José Alberto se depara com o monstro que o vai enviar para longe, para outra espécie de morte. O plano da carta tem 44" para que se leia o texto e é, por excelência, o plano da irreconciliação. A comunidade não é capaz de mudar ou reconciliar a história de um país, mas sim de, no espaço fraturado entre uma história injusta e a dignidade dos expropriados do seu próprio destino, expor imagens de uma reapropriação, ainda que transitória: a carta, quando afixada por um punhal, não é a carta de deportação, mas sim a carta demoníaca que anuncia uma morte para José Alberto. O pensamento mítico dos cabo-verdianos disputa, no plano, a leitura deste objeto, que passa a não ser exclusividade da linguagem legalista do Serviço de Estrangeiros. Combate e reapropriação: reintroduzir no presente alguma passagem para a comunidade e seus mortos.

4. Clareza, Escuridão

Para filmar muito escuro é preciso muita luz.
Acácio de Almeida¹

Já dissemos neste trabalho que não é possível identificar ou definir uma forma privilegiada de apreensão da comunidade pelo cinema de Pedro Costa, seja pela sua constante mutação e reinvenção, seja pela maneira como a técnica cinematográfica precisa dobrar-se diante da aparição sempre renovada do outro. É, entretanto, forçoso observar que há aspectos formais que retornam, ainda que este retorno suponha sua constante diferenciação. Entre estes aspectos um dos que mais marca o cinema de Costa é uma constante incorporação plástica das zonas de sombra e escuridão, que além de remeter a uma linhagem cinematográfica muito precisa – sobretudo no que se refere a filmes como *They Live by Night* (1948) de Nicholas Ray e *I Walked with a Zombie* (1943) de Jacques Tourneur – também relembra que este cinema tem se originado de filmagens em interiores e está interessado nas coisas mais frias, mais duras, mais limítrofes, mas nem por isso menos poderosas.

Este interesse pela noite e pela penumbra, no entanto, não deve ocultar aquilo que foi dito numa sessão de *Cavalo Dinheiro* apresentada por Pedro Costa e Leonardo Simões,² na qual se debatia a iluminação dos escuros filmes do realizador. Simões afirmou que "não há cineasta que procure mais a luz do que Pedro Costa".

Não pretendemos trabalhar aqui um aspecto puramente formal. A escuridão nestes filmes não é exclusivamente técnica e plástica, ela advém de uma necessidade em ação. Não será, também, no terreno do enigma ou do transcendental que encontraremos

¹ A frase é citada por Patrícia Saramago, montadora que trabalha com Pedro Costa desde *No Quarto da Vanda*. SARAMAGO, *O trabalho de montagem com Pedro Costa*, p. 40.

² Debate em 29/01/2015, no contexto de uma carta branca a Pedro Costa organizada pela Cinemateca Portuguesa. Leonardo Simões trabalha com o realizador desde *No Quarto da Vanda*, no qual fez produção, e passa a fazer fotografia em *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Passar para a câmara, no entanto, não o fez trabalhar exclusivamente com a fotografia, cabendo-lhe levar e trazer Ventura de casa, ou almoçar com os atores. Esta não-especialização é fundamental num modo de produção no qual a rodagem não é considerada como “todo o trabalho”, mas uma das partes, já que nem tudo é utilitário e destinado ao filme. Haverá, portanto, um resto necessário e não filmável na experiência de cada filme que integrará fundamentalmente o resultado final – devemos abordar mais detidamente esta questão na seção Amizade.

ressonância para o embate entre claridade e escuridão que desde *O Sangue* até *Cavalo Dinheiro* faz-se sempre presente. Brenez, em ensaio sobre *Onde Jaz o teu Sorriso*, trata a afinidade e herança que se faz entre Straub-Huillet e Costa como uma linhagem de artesãos, depositários de “um saber-fazer que, justamente por emergir de uma longa tradição filosófica e política respeitante à *praxis*, exige daquele que tem a felicidade de a seguir a mesma intensidade e a mesma seriedade para transmitir, por sua vez, alguma coisa”.³ Este comprometimento total do cineasta, que valoriza o caráter intrinsecamente prático e materialista do cinema, transforma “cada instância que execute [em] um gesto crítico contra o poder dominante”.⁴ Este compromisso baseia-se em profundos laços de amizade, transpostos para a imagem segundo um comunismo cinematográfico à Straub-Huillet, mas também sob o crivo do *punk*. Este comprometimento realiza-se em cada gesto mínimo e prático da feitura dos filmes, tendo portanto consequências sobre toda a sintaxe, inclusive sobre a cor e a iluminação.

A ideia de posicionamento político é crucial para pensar o materialismo cinematográfico, porque uma concepção material da imagem remete ao caráter real da representação: ela é material, política e ideológica. Olhar para a imagem com uma concepção materialista é pensar que ela é uma construção e que há uma ou mais pessoas por trás de seu processo. Peter Gidal desenvolve uma teoria materialista do cinema experimental e afirma que, sem esse pensamento, “o cinema seria a reprodução ‘natural’ interminável das formas capitalistas e patriarcais”.⁵

Para exemplificar, Brenez nos remete à forma como é representado o casal de cineastas em *Onde Jaz o teu Sorriso?*, não se chegando a delinear um retrato psicológico, mas através da *ex-posição* mútua entre organismos cinematográficos que nunca chegam a uma identificação individual.

A possibilidade de tais aberturas ontológicas nasce obviamente do negro, cuja massa plástica reina em *Onde Jaz o teu Sorriso?*. Um negro não do enigma, do segredo insondável da demiurgia – pelo contrário, um negro materialista que se enraíza concretamente no intervalo fotogramático, se prolonga na obscuridade material indispensável ao visionamento dos planos, corresponde ao silêncio da reflexão (a cólera

³ BRENEZ, “Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem”, p. 283.

⁴ *Ibidem*, p. 283.

⁵ GIDAL, *Materialist Film*, p. xiii.

de Danièle Huillet, que já não consegue concentrar-se) e deixa para a negatividade histórica e estética, de que a obra dos Straub deduziu a sua dinâmica, a sua parte visível.⁶

Esta ideia de materialismo faz pensar as qualidades tanto políticas quanto ontológicas da aparição do casal de cineastas. A imagem como matéria torna visível a construção estética e política que está em jogo, e pela qual o cinema é integralmente atravessado. Esta escuridão existe no mundo em que vivemos e permeia o mundo em que habitam os atores-personagens dos filmes de Pedro Costa. Ela precisa ser trabalhada pela comunidade, pacientemente, desde o início de cada filme. Há um combate total com a matéria cinematográfica, e esta luta não é desligada daqueles que são filmados.

Embora possamos admitir que haja alguma espiritualidade em filmar a comunidade, no caso de Costa não há nenhum tipo de ascetismo ou elevação. O pensamento materialista não supõe que o combate entre a claridade e a escuridão vai resultar em libertação, mas segue no duro combate com a matéria. Não excluimos que haja forças invisíveis ou imateriais em jogo neste combate, mas é nas qualidades físicas e materiais do cinema que o assistimos, e é através destas qualidades que ele acontece. O balanceamento das sombras, a aparição dos atores-personagens entre as trevas e os fochos de luz é um campo onde se dá esse combate.

Quando Brenez diz que os negros da imagem não se referem ao insondável e ao enigma, é porque em Huillet e Straub filmados não há uma aura de mistério, mas um voltar-se para a concretude da imagem. Os realizadores, até pelo trabalho que efetuam, estão a todo o momento se referindo às imagens e sons como matéria de seu ofício. Em *Onde Jaz o teu Sorriso?*, todo o drama cinematográfico depende dessa raiz concreta na matéria, e só através dela expressa as suas instâncias políticas e históricas, cujo aparecimento concerne à montagem, suas rupturas, irrupções e dissonâncias. Em vez de a escuridão nos aprofundar em uma névoa misteriosa e diáfana, há sempre um retorno às forças materiais do cinema, onde acontece a agonística que coloca em choque uma série de forças históricas e políticas.

Deste pensamento cinematográfico enraizado na *praxis* pode surgir a pergunta que envolve o conjunto dos filmes de Pedro Costa: quais diferenças marcam o trabalho de

⁶ BRENEZ, “Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem”, p. 285.

iluminação e composição de cores entre os filmes? E qual a influência deste trabalho sobre a ex-posição da comunidade? E ainda outra pergunta, inversão necessária da anterior: qual é a influência da comunidade sobre este trabalho da luz e da escuridão?



4.1. Uma noite política

O Sangue é atravessado pelas trevas de uma longa noite política. Ainda que distante do universo dos bairros de lata dos filmes posteriores, Costa procurava em sua primeira longa metragem uma atmosfera ligada à sua infância: um abandono, a ausência de luminosidade, o fascismo instalado no tecido social e velhos credores, como agentes da PIDE, a agir nesta escuridão.

Nunca quis falar disso abertamente, são resistências que tenho, mas o pesadelo de *O Sangue* tinha a ver com a minha infância. Vê-se que é um filme de um tipo solitário, ensimesmado e que viveu em salas de cinema sozinho. Uma história à Truffaut. Um miúdo que se abandona ou é abandonado pela família e que passa a viver em salas de cinema a partir dos oito anos e segue por aí, infância e adolescência afora. E é também um filme feito por uma pessoa que tem medo de perder o cinema, de que a infância e o crescimento das pessoas não tenham filmes, não tenham livros e não tenham cinema e de que a sua solidão não seja preenchida por isso. A biografia do realizador é essa. O filme contém uma parte escura, sórdida, aquela dos velhos credores, que eram pessoas com quem eu cruzava ou que eram do meu círculo familiar, que já eram pessoas assustadas. Esse medo hoje está cumprido: já há crianças que não sabem o que é o cinema. Sempre fui muito metafórico, mas sempre disse – principalmente quando me referia à Pide – que havia uma polícia, havia um silêncio quotidiano... metaforicamente era isso, o evacuar o cinema.⁷

Os planos iniciais do filme introduzem o espectador nesta atmosfera de noite e névoa. A obra não faz referência política explícita, mas trata de um choque geracional vivido no fim dos 48 anos de trevas salazaristas. A obscuridade do filme não corresponde a uma esperança na democratização, mas talvez à constatação de que algo daquele pesadelo ainda iria perdurar. Permanece um silêncio, um mau silêncio, que o realizador associa à falta de cinema, e procura combater com um compromisso devotado à criação de imagens bem compostas e com o apreço às referências cinéfilas, continuamente citadas em *O Sangue*, como a resgatar os filmes que não serão vistos pelas “crianças que

⁷ CÂMARA; COSTA, “Em Portugal estamos a um passo deste abismo” – Entrevista a Pedro Costa. *Público*, 25/09/2009, caderno *Ípsilon*.

não sabem o que é o cinema”. O grito do filme é pedir mais cinema, quase como uma salvação para a solidão destas personagens. Das memórias de Costa, também podemos recuperar um certo abismo familiar, um desacerto entre as gerações, como se a divisão entre os atores mais velhos e os da geração do realizador buscasse exorcizar este mundo antigo que insistia em apagar o cinema. No plano que inicia o filme, um filho diz ao pai "Faça de mim o que quiser", e leva uma bofetada no rosto. Os sons de ventania e motores confirmam um clima sombrio, uma obscuridade de onde pode vir a violência a qualquer momento.

Para ver o mundo desta forma, Pedro Costa auxiliou-se de sua infância e adolescência cinéfilas, quando começou a gostar de cineastas como Tourneur e Ray. Bénard da Costa lembra que Vicente, seu irmão Nino e Clara "*were never properly introduced to the world we live in*",⁸ assim como o casal fugitivo e apaixonado Bowie e Keechie, do filme de estreia de Nicholas Ray, *They Live by Night* (1948). *O Sangue* acompanha esteticamente o ambiente sombrio e a construção de personagens jovens, belos e criminosos, que em sua paixão nos fazem duvidar se na realidade a culpa não seria do resto do mundo em vez de ser deles.

Para conhecer uma das bases cinéfilas de *O Sangue*, vale a pena fazer um desvio por *They Live by Night*, seu ancestral cinematográfico e referência incontornável no que diz respeito à iluminação e a forma como ela é definidora na construção dos personagens. Feito no auge⁹ do cinema negro norte-americano, o filme incorpora muitas características da época, que se definiu no âmbito econômico pela crise dos grandes estúdios e a preferência destes por filmes de aporte financeiro modesto. Outro traço que não se separa inteiramente deste, mas que pode ser pensado como uma incidência do ambiente econômico e ético daquele período sobre o plano estético-composicional, é uma relação de oposição entre a luz e a escuridão.¹⁰ Naquele período estava em jogo um poder

⁸ A frase é do letrreiro que inicia *They Live by Night* e é associada a *O Sangue* em BÉNARD DA COSTA, "O negro é uma cor", p. 19.

⁹ "Critics tend to identify the classic noir period as falling between 1941 and 1958, beginning with John Huston's *The Maltese Falcon* and ending with Orson Welles's *Touch of Evil*, two masterpieces of noir." In: CONARD, *The philosophy of film noir*, p. 1.

¹⁰ "We can easily identify classic film noir by the constant opposition of light and shadow, its oblique camera angles, and its disruptive compositional balance of frames and scenes, the way characters are placed in awkward and unconventional positions within a particular shot, for example. But, besides these technical cinematic characteristics, there are a number of themes that characterize film noir, such as the inversion of traditional values and the corresponding moral ambivalence (e.g., the protagonist of the story, who

destrutivo enorme através do qual as potências geopolíticas haviam disputado a Segunda Guerra Mundial. Poder este que advinha de um desenvolvimento humano e tecnológico extremo, mas utilizado contra vidas humanas, resultando em grandes tragédias, nomeadamente o holocausto judeu, o stalinismo e as bombas atômicas. Estas tragédias eram já encenadas pelo cinema negro, desde a forma como as personagens lidam com cenários morais de oposição bem/mal e seus dilemas éticos, mas também pela forma como as personagens são extraídas do obscuro de suas vidas, tendo como operador o desejo rebelde que as movimenta. No caso de Ray, embora as personagens estejam imersas na sua tragicidade, “não há filme em que a câmara ‘agarre’ com tal ‘estremecimento interior’ os personagens, fazendo de Keechie e Bowie os mais livres e acossados dos seres”.¹¹

Bowie, um jovem de 23 anos condenado por homicídio, havia sido resgatado da prisão por dois ladrões mais experientes, T-Dub e Chickamaw. Eles queriam que Bowie fosse o terceiro elemento para roubar um banco – “não se rouba um banco com menos de 3 pessoas”, diziam eles. O assalto é bem sucedido, mas um acidente envolvendo o carro de Bowie, comprado com o dinheiro sujo, faz com que Chickamaw mate um policial. A arma de Bowie é deixada na cena do crime e confirma as suspeitas da polícia, que começa a procurá-los dia e noite. Paralelamente, o caso de amor entre Bowie e Keechie se torna cada vez mais intenso, e eles fogem juntos, casando-se numa cerimônia de beira de estrada. A condição de fugitivos os obriga a viver principalmente durante a noite, evitando lugares muito habitados e limitando os seus movimentos. O filme se beneficia desta condição com uma fotografia em preto e branco que lança alguma luminosidade sobre seus rostos em meio ao clima noturno vivido pelos fugitivos. Entre a sede de experiência da juventude e a discrição que deviam manter como fugitivos, em meio à rota de fuga por entre as sombras, eles vão conhecendo aos poucos o mundo em volta e sonham com uma vida livre, no México, com o filho que descobrem estar esperando. Cada ocasião de liberdade que eles vivem faz os seus corpos brilharem de desejo e

traditionally is the good guy, in noir films often makes very questionable moral decisions); the feeling of alienation, paranoia, and cynicism; the presence of crime and violence; and the disorientation of the viewer, which is in large part accomplished by the filming techniques mentioned above. Some paradigmatic examples of classic films noirs are *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), and *Out of the Past* (Jacques Tourner, 1953).” In: CONARD, *The philosophy of film noir*, p. 2.

¹¹ BÉNARD DA COSTA, “They Live by Night”, p. 15.

ingenuidade. Nestes momentos, eles não são filmados como bandidos, mas como amantes a descobrir um mundo novo. Bowie havia participado do crime, o que é uma decisão moral questionável, mas ele é mostrado como um tipo diferente de criminoso, que roubara para contratar, com o dinheiro, um advogado que o tirasse da cadeia. Uma solução compatível com os seus poucos recursos, mas que visava a saída para uma vida em que pudessem ver a luz do dia, ao contrário de T-Dub e Chickamaw, que viviam de assaltos a bancos e mal conseguiam atingir a fortuna, gastavam-na e queriam envolver Bowie mais uma vez em seus crimes.

Ao atravessarem durante a noite a ponte sobre o rio Mississippi (aos 71'), Bowie acorda Keechie para mostrar a beleza das grandes dimensões do rio. Neste momento, o rapaz diz que eles precisam conhecer, durante o dia, um pouco daquele país pelo qual estão viajando. Keechie responde: "Durante o dia? Seria ótimo." Mas jamais teriam esta oportunidade, pois Mattie, cúmplice do primeiro assalto, denuncia Bowie, que é acossado definitivamente pela polícia e morre ao tentar escapar, em sua noite final.

Em *O Sangue*, este sentimento de fuga também está presente. Vicente e Clara são perseguidos por credores que vêm cobrar as dívidas do pai do jovem. O pai está doente de cancro e endividado, motivo pelo qual participou de operações criminosas com o dinheiro do sindicato onde trabalha, na esperança de se curar. Após dar o tapa no filho, ele se retira e parece que vai fugir e não aparecer nunca mais. "O que digo ao Nino?" O pai responde: "Que morri." O letreiro com o nome do filme é mostrado na mais completa treva, ao som de trovões. Ouve-se uma voz de criança entoar a cantiga: "A noite estava escura/ e não tinha luar/ eu ouço lá ao longe,/ o lobo a uivar aú, aú, auauaú". *O Sangue*, com seu preto e branco contrastado, vai conduzir o espectador por essas trevas até o seu fim, mesmo à luz do dia. Quandt observa que, n'*O Sangue*, devido ao seu preto e branco carregado, "a luz do dia parece frequentemente noite cerrada".¹² A fotografia de Martin Schäfer recorta na noite portuguesa os rostos iluminados na escuridão, as silhuetas, a sombra.

A última vez em que o corpo do pai de Vicente e Nino aparece com vida é aos 16' de filme, quando tenta partir de casa mais uma vez. Depois, aos 19', Vicente conversa com o pai, mas seu corpo já está inerte e ele lê uma carta fictícia, que escreveu e assinou

¹² QUANDT, "Still lives", p. 30.

como um “amigo que vos quer bem”, avisando que o pai não volta mais. O casal de jovens mata o pai sem muitas explicações nem contextualização. A situação de dívidas aliada à condição terminal do pai precipitam o crime, que livraria Vicente e Nino das pressões dos credores do sindicato.

Neste crime, vemos repetir o esquema de *They Live by Night*: uma decisão moral duvidosa, num mundo obscurecido e criminoso, em busca de libertação. Assim como Bowie, que assalta para pagar um advogado que lhe tire da cadeia no filme de Ray, Vicente realiza um ato criminoso para tentar escapar do sórdido mundo das contravenções para o qual o pai os arrastou. Ao contrário dos credores, que caminham por ruas de penumbra e para lá sempre retornam, os corpos de Vicente, Clara e Nino surgem iluminados como quem procura uma passagem para fora deste mundo que não acaba nunca.

Apesar do crime ter esta aparente intenção de fuga, a lúgubre cena do cemitério em que Vicente, com a ajuda de Clara, sepulta o próprio pai numa cova clandestina não faz encerrar a atmosfera de perseguição. O medo que eles sentem de aparecer alguém vai continuar por todo o filme, pois os companheiros de crime do pai no sindicato, não o encontrando, vão atrás de Vicente. O tio deles também vai atrás dos irmãos e, percebendo que havia algo errado com este desaparecimento, leva Nino para a sua casa. Quando Vicente vai resgatar o irmão, é apanhado pelos credores do sindicato, que o prendem em um apartamento.

Os irmãos ficam presos, cada um em um apartamento, emaranhados numa teia de corrupção que, no filme, é muito maior do que o crime de parricídio, pois é mostrada como reflexo de uma corrupção social mais vasta. É a inversão dos parâmetros morais que nos lembra o cinema negro hollywoodiano, e se expressa pelos mesmos ângulos oblíquos, as posturas de corpo não-convencionais, a guerra estética e moral entre o claro e o escuro. Nino espera Vicente vir buscá-lo, mas não sabe que o irmão também está cativo. O tio o leva aos armazéns para comprar roupas novas, ao aquário do Vasco da Gama, a um restaurante. Ele vai anotando tudo o que o tio lhe dá, para pagar quando for liberto. Uma imagem da independência de uma criança que sabe não pertencer a este mundo sobre-iluminado.

O Sangue é a imagem de um conflito: um mundo social português mais vasto, ou mais hegemônico (mas não menos triste),¹³ vivendo a ilusão de progresso, de um pós-25 de abril democrático, mas que se mantém abraçado pelas sombras. Este mundo é figurado pelos atores mais velhos, mais consagrados. Luís Miguel Cintra (o tio), Canto e Castro (um dos mafiosos do sindicato), Isabel de Castro (uma amante do pai de Vicente e Nino, que o ajudara nos desvios de dinheiro) em oposição a uma comunidade menor, “não suficientemente apresentada ao mundo em que vivemos”, que no âmbito da produção do filme era representada pelos companheiros de geração de Pedro Costa, como Pedro Hestnes (Vicente) e Inês de Medeiros (Clara), além de Nuno Ferreira (Nino). Esta é a comunidade para qual Pedro Costa dirige a claridade do filme, mas sempre a demonstrar as trevas que a perseguem.

A nociva comunidade – o mundo construído pelo progresso (a racionalidade técnica e comercial), esse mundo ermo e despovoado – intromete-se como uma ameaça em cada plano, tentando tirar-lhes o que eles têm de mais vivo e desperto, tentando nivelá-los e suprimi-los. O especial, a diferença – uma outra vida –, bem como o sentimento físico, corpóreo, resistem a esta intromissão e criam o seu próprio tempo, o seu pequeno espaço, que, no entanto é obrigado a contemplar-se sempre como ameaçado. É nesta vontade de se afirmar, que tem de ser forte e vir do interior, que este e os outros filmes de Costa encontram a sua importância e a justificação da sua existência.¹⁴

Na citação acima, quando Beringer se refere à “nociva comunidade”, utiliza uma noção em tudo diferente do sentido de comunidade que temos desenvolvido ao longo desta tese. Ainda que estejamos a realizar uma construção que atravessa modulações diversas de tradições do pensamento às vezes distantes, não consideramos em momento algum a *comunidade* um conjunto suficientemente estável para ser capaz de se tornar hegemônico. A comunidade que aqui pensamos em fricção com os filmes de Pedro Costa é sempre em ruptura com os conjuntos mais extensos do tecido social, seja porque é criada como dissentimento, para fazer ver objetos ainda inexistentes no regime sensível,

¹³ “Vou mostrar-vos o país mais triste do mundo. O ar que respiramos é veneno. Aqui quase não chove, chuveira. Chuveira sempre. As ruas cinzentas povoadas por figuras pardas que tentam abrigar-se da chuva: ninguém tem nome nem rosto, apenas casaco ou gabardina cinzenta. (...) Como é possível existir num país assim? Um país que gostaria de não conhecer. Uma paisagem sem país. Aguardo. Olho. Espero.” CHAFES, “Condenados à morte. Condenados à vida”, p. 65 e 71.

¹⁴ BERINGER, “O Sangue”, p. 80.

ou mesmo porque faz-se no encontro entre singulares, independente das qualidades de cada termo deste encontro. Quando Beringer utiliza o termo comunidade, é para criticar uma racionalidade técnica e comercial que, como ele mesmo diz, é um campo social alargado nocivo para aquilo que neste trabalho consideramos uma comunidade. E aí, neste sentido, estamos em pleno acordo: há uma força nociva do progresso, ou daqueles que nele acreditam, que ameaça o pequeno e instável grupo de fugitivos Vicente, Clara e Nino – estes sim uma comunidade – que, embora estejam acossados e às vezes separados à força, anseiam por sair deste espaço sufocante e criar um tempo e espaço próprios para si.

É o que deseja Nino enquanto espera, cativo na casa do tio, que Vicente venha buscá-lo. Não sabe que seu irmão está também preso, mas está certo de que ele virá. Ele conversa com o primo, que tem algum tipo de autismo, e diz (aos 80’50’): “O meu irmão está quase a chegar. Vem disfarçado de noite”. Ele conta que Vicente conseguirá passar incógnito pelas sombras – mas tem suas expectativas frustradas e tem que fugir por si mesmo.

Não duvidamos que em *O Sangue*, ao estar presente em todos os planos, a cor negra faça referência a uma escuridão materialista. Mas embora o filme tenha sua herança godardiana ou de Nicholas Ray, há também uma carga de lirismo em sua composição que remete a escuridão também à expressão de sensações e sentimentos, como o medo e a revolta de uma jovem geração contra um país ainda imerso nos restos mal elaborados do fascismo e de um modo de vida arcaico travestido de modernidade. A banda sonora um pouco salpicada por excertos de Stravinski cria ora comentários misteriosos, como na cena do cemitério aos 25’50”, quando Vicente e Clara sepultam o pai clandestinamente, ativando na escuridão todo o medo e o suspense do cinema clássico, ora até mesmo momentos melancólicos, como a visita de Nino com o tio ao aquário do Vasco da Gama, aos 67’45”, quando vemos Nino passar diante da câmara, em frente a leões marinhos empalhados, e depois ser seguido por uma professora uniformizada e sua turma de criancinhas.

Há também o efeito produzido pela sombra da árvore plantada em frente à casa de Vicente e Nino. Aos 50’40”, depois de o tio ter vindo procurar pelo pai já desaparecido e ser expulso por Vicente, Clara vai à janela, que por fora está emoldurada pelas sombras

das folhas a balançar. A imagem dá a sensação de ameaça externa, que a personagem entretanto não vê – mas pelo olhar pressente. É o tom de suspense que atravessa o filme por muitas vezes.

Embebido neste lirismo romantizado e cheio de suspense, *O Sangue* é muitas vezes apontado como uma obra anterior, uma espécie de prelúdio à obra mais densa de Pedro Costa. O próprio realizador comenta de que maneira o filme o incomoda, retrospectivamente.

O mal de *O Sangue* é que é um “bibelot” que fica bem numa cinemateca ou num cinemazito de Arte e Ensaio. Mas não me parece que tenha o *élan* suficiente que eu gostava que o cinema provocasse. Tem que se ser mais aberto, deixar entrar as coisas todas, tem que se transformar tudo em filme. Todos os acidentes de preparação, rodagem e montagem têm que estar no filme. E n’*O Sangue*, apesar de termos chegado ao limite das forças e das finanças, isso estava escamoteado por muitos efeitos, por lirismo a mais, por falsa inocência. Todos nós sabíamos demais – tínhamos visto demasiados filmes – para fazer uma coisa daquele género. Foi indesculpável. Há um cinema que hoje já não é possível.¹⁵

Nesta entrevista é possível compreender algo em relação ao materialismo cinematográfico que excede a pura materialidade da imagem fílmica tal como é vista pelo espectador. Quando Costa diz que “todos os acidentes de preparação, rodagem e montagem têm que estar no filme”, percebemos algo que desde *Casa de Lava* seria gradualmente assumido quase como um método pelo realizador, se não fosse uma espécie de anti-método. Deixar que o imprevisível penetre o filme, estar atento à interferência dos atores e não-atores sobre o que havia sido roteirizado e à forma como a paisagem força o cinema para fora de si mesmo. Neste sentido, *O Sangue* peca por confiar demasiado no amor a um certo tipo de cinema como resposta política às trevas de uma época. Este amor cinéfilo se manifesta menos em um pensamento político da imagem do que na forma de uma estetização que tenta citar ao máximo uma memória cinematográfica, o que gera alguns momentos de virtuosismo exibicionista, como *travellings*, a banda sonora e as interpretações de atores, que refletem algo do que o cinema clássico havia ensinado à

¹⁵ CÂMARA; COSTA, “Convalescer na Ilha dos Mortos: Entrevista a Pedro Costa”. *Público*, 10/02/95.

equipa. No entanto, há também outro filme dentro de *O Sangue*, como repara Philippe Azoury: para além do filme cinéfilo que exumava os fantasmas do cinema lendário, há também um desejo de “ser de uma vez por todas órfão, e já não herdeiro”.¹⁶ Desejo este que se pode sentir no parricídio, mas que se consuma ao final do filme, com Nino embarcado rumo a outro futuro, com as mãos no leme, sem família e com a vontade de ver para fora de seu passado.

Talvez por haver subterraneamente este outro filme, embora *O Sangue* esteja por momentos fechado em seu desejo de pagar o tributo à cinefilia que o formou, as sombras se estendem para além de qualquer fechamento, e a escuridão age como força ativa na matéria fílmica, acabando por fundir-se no espaço entre os planos. Neste filme em que nunca sabemos exatamente quanto tempo se passou entre um plano e outro (como é comum nos posteriores filmes de Pedro Costa), tudo fica imerso em sombra. As personagens, em sua solidão, estão igualmente a uma distância sempre indefinida umas das outras. O escuro, permeando tudo, coloca em comunicação aquilo que divide.



¹⁶ AZOURY, “Órfãos”, p. 84.

4.2. Escuridão à luz do dia

Quando, após a realização de *O Sangue*, Pedro Costa fez um movimento para fora de Portugal, além de se distanciar do meio cinematográfico português ao qual não se adaptava,¹⁷ queria realizar uma espécie de releitura de *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourner. Para isso, pretendia filmar em uma ilha e acabou por chegar à Ilha do Fogo, em Cabo Verde.

Mesmo com muitas cenas à luz do dia e em exteriores, *Casa de Lava* traz em si um escuro e uma morte pungentes. As cores vivas dos vestidos, o de Mariana e o das mulheres cabo-verdianas, contrastam com as pedras que pouco refletem das áridas montanhas vulcânicas. Mas há também incursões pela noite, pela praia desabitada onde Mariana vai mergulhar no mar negro do qual só se vê a espuma. Ela se deita na areia para dormir, em uma imagem na qual apenas vemos uma leve silhueta de seu rosto, é atacada por Tano e salva pelo cão Escuro (dos 19'15" aos 21'). Esta sequência noturna, uma das mais predominantemente escuras dos filmes de Costa, é também uma sequência reveladora dos conflitos do filme, aparece velada, em quase invisibilidade, sonegando uma chave de compreensão para o enredo. No início da sequência, Mariana lança-se ao mar, frustrada pelo tratamento dado a Leão, fora das expectativas de uma enfermeira lisboeta, e ao deitar-se para descansar é atacada pelo menino Tano, que parece estar em estado de possessão (portanto, próximo à semi-morte ou a um estado fantasmático). Quem a salva, curiosamente, é o cão denominado Escuro, um nome que talvez seja uma tentativa de Costa de encontrar uma relação afetiva com a escuridão.

¹⁷ “Nas primeiras ideias do argumento, todas elas se encadeavam e me diziam uma coisa: ir embora de Portugal. O movimento primeiro era de nojo. E havia uma coisa de base que era voltar a trabalhar com a Inês [de Medeiros] e com o Pedro [Hestnes] – já penso noutro filme e já penso nos dois, porque, se não encontro actores, tenho a impressão de que não tenho ideias para filmes. Mas todas as ideias me diziam uma coisa: sair de Portugal. Desgosto do país, do estado político, social, artístico. Isto foi em 1991-92-93, o período em que o poder de direita no cinema começou a ser mais feroz, a dificuldade em arranjar dinheiro aqui era enorme – o projeto foi recusado duas vezes, apesar de já ter dinheiro de fora. Essas dificuldades passaram para o argumento, que no princípio era muito romanesco e ligeiramente exótico. Tinha a ver com uma ilha vulcânica... era um sítio abstracto – mas a escolha era limitada, ou era Cabo Verde ou os Açores – e havia a ideia de fazer um filme sobre a língua. O Paulo Branco [produtor] dizia isso bem: ‘Como a língua dos cabo-verdianos inventada engana a língua portuguesa’; como uma língua nova pode enganar uma língua antiga. Já não sei como surgiu Cabo Verde e fui lá numa viagem para verificar se era possível...” In: CÂMARA; COSTA, “Convalescer na Ilha dos Mortos: Entrevista a Pedro Costa”. *Público*, 10/02/95.

Esta sequência é um momento chave para o enigma do filme, uma vez que conecta Tano a uma espécie de inconsciência que emana do mundo dos espíritos, mas ao mesmo tempo a uma questão política: as vacinas de baixa qualidade que são dadas aos países pobres. Mas por que esta sequência estaria representada com tão baixa visibilidade? Neste momento Pedro Costa utiliza a escuridão contra os códigos do naturalismo, “os mecanismos de identificação que fazem o imaginário operar como real” e lança a representação em um processo que demanda do espectador pensar a imagem materialmente:

(...) a film in which a section goes so dark as to be nearly indecipherable may simultaneously demand of the viewer the will and need to see, to decipher. Unable to do so, to make active the viewer's perceptive processes, whilst simultaneously positioning him/her as impossible in relation to any "truth" of image. Representation as representation. Against this there are codes of naturalness, identification-mechanisms, which make the imaginary operate as real.¹⁸

Ao ver a “representação como representação”, tanto a luz como a escuridão se tornam sólidos que compõem a imagem, como a alegoria de Dante na *Divina Comédia*.¹⁹ Mas por que o realizador desejaria que o espectador decifrasse estas imagens? Justamente porque há um aspecto do sofrimento que não basta ser mostrado, mas que precisa ser oferecido como questão. Como em Dante, há uma espécie de inferno, mas ele não se oferece somente num primeiro olhar, é um inferno histórico que o filme não acessa sem que se aproxime do enigma. E *Casa de Lava* está a todo o momento a girar em torno do enigma, seja por meio de uma fantasmagoria popular sempre presente, da reunião misteriosa entre as mulheres, do código de parentesco mal explicado que não permite descobrir quem são os familiares de Leão, numa apresentação parcial de elementos históricos que se ligam ao Tarrafal. Sem uma tentativa de explicação, o filme coloca todos estes elementos uns ao lado dos outros, e se serve da obscuridade para propor ao espectador que faça seu próprio trajeto por entre estas imagens.

¹⁸ GIDAL, *Materialist Film*, p. 21.

¹⁹ FONSECA, “A recusa do esquecimento inevitável”, p. 20-21.

Não será neste filme, entretanto, que esta utilização do *chiaroscuro* será levada ao seu paroxismo, já que, relativamente aos demais filmes de Pedro Costa, *Casa de Lava* tem uma parte diurna considerável. Mesmo sendo um filme diurno, tem ainda assim uma grande parte de escuridão, quase como um componente necessário da imagem. A Ilha do Fogo, tropical e ensolarada, é filmada de maneira que a sombra esteja sempre presente, e as próprias cores adquirem tonalidades obscurecidas pelo tom da fotografia. Bénard da Costa, em seu emblemático ensaio sobre a cor no cinema de Pedro Costa, atenta para as dominantes negras em *Casa de Lava*:

Neste filme, pela primeira vez, Pedro Costa usou a cor, que usaria, depois, em toda a obra futura. Mas usá-la-ia, sempre, nas suas dominantes negras. Não há um só plano na obra de Pedro Costa (se o há, não o recordo agora) em que as chamadas cores vivas (as “cores acidentais” de Buffon) sejam dominantes.²⁰

É desta maneira que, neste filme, a noite não é o lugar exclusivo da escuridão. No entanto, também há outras formas de existência deste magma noturno que está em erupção por todo o tempo de *Casa de Lava*. Somos interpelados pela noite de um homem – Leão – que permanece em coma durante grande parte da narrativa.²¹ Quando ele acorda à 1h18’, temos ainda dificuldades de acessar a sua história e a sua vida interior. Leão acorda, mas ainda o vemos como uma exterioridade pura, mantendo a sensação de uma *comunidade negativa*. Também somos tomados pela noite política de Portugal, que naquela ilha instalou a prisão do Tarrafal.

Eis-nos em um filme em que o realizador deslocou-se para uma ilha tropical, árida e montanhosa, com sol em demasia, mas ali procura um núcleo saturnino, uma história que começa com a ligação histórica entre Portugal e Cabo Verde, o colonialismo e um cárcere para presos políticos no Tarrafal, conhecido durante o salazarismo como o Campo da Morte Lenta. A escuridão política também penetra o filme através da notícia (citada no capítulo anterior) dada pelo *Público* de que Portugal vendera vacinas “perigosas” para os Palops (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa): “Des

²⁰ BÉNARD DA COSTA, “O negro é uma cor”, p. 19.

²¹ Todo o resto que sabemos deste homem – o Leão – é que vivia em Lisboa, sem documentos, nas sombras da ilegalidade: sem amigos, passado ou história.

médicaments moins chers, moins efficaces, bons pour les pauvres", como Pedro Costa sublinha em outra reportagem, colada em seu caderno de pesquisa para o filme.²²

A intenção de fazer do filme uma espécie de releitura de *I Walked with a Zombie* numa ilha tropical com seus fantasmas também explica a inclinação para a escuridão e a atenção para o que dela pode subitamente surgir. Além de estar atento às histórias de espíritos que podem rondar qualquer grupo autóctone, Pedro Costa ressalta nessa comunidade o seu lugar de abandono histórico, a condição de pobreza que a secura da paisagem somada à colonização lhes relegou. Temos em *Casa de Lava*, portanto, uma relação com o *zombie* como figura de filmes de terror que aglutina o medo, o susto e o espanto, trazendo ao cinema o imaginário da ilha, mas também a experiência de semi-vida ou de quase-morte pela qual passa Leão como uma figura da espoliação política de todo um povo. É como diz Adrian Martin, falando sobre os fantasmas, *zombies*, projeções de memória e realidades virtuais que atravessam a filmografia de Costa:

O estatuto ambíguo dos mortos-vivos assombra tranquilamente todo o trabalho de Costa, até aos mais recentes *Juventude em Marcha* e *Tarrafal*. É a melancolia crepuscular da semi-vida, mas sem o angelismo sentimental de baixo contraste da vida depois da morte de Wenders; o retrato de Costa da semi-vida vai beber na experiência dos pobres, dos desalojados, dos drogados e dos espoliados.²³

A semi-vida figura, em *Casa de Lava* por exemplo, um intermédio, uma zona de transição entre a luz e a sombra, um campo de passagem entre os vivos e os mortos. É onde o materialismo e a fantasmagoria se reúnem para gerar uma poética singular. A operação ficcional dá a Leão, o operário imigrante e sem documentos, um corpo e uma existência: ao cair dos andaimes da obra ele torna-se visível para a sociedade, e tem o corpo entregue à enfermeira Mariana para que ela o conduza aos seus, mas no mesmo movimento a ficção torna este corpo presente em algo ausente: fantasmagórico e incorpóreo (como aliás acontece de formas variadas a muitas outras personagens no cinema de Pedro Costa).²⁴ Este lugar onde Leão está, e de onde Mariana tenta resgatá-lo,

²² COSTA; AZOURY; CRESPO, *Casa de Lava. Caderno – Pedro Costa*.

²³ MARTIN, "A vida interior de um filme", p. 92.

²⁴ Apenas a título de exemplo, citemos o Sr. Alfredo Mendes, em *Tarrafal*, a curta em que interpreta um homem que não tinha claro para si mesmo se estava vivo ou morto. Ou o Ventura de *Juventude em Marcha*

é onde as certezas de Mariana se fragilizam, as verdades se obscurecem. Este corpo meio presente e meio ausente, pura exterioridade, portador da obscuridade e de uma história insondável, traz consigo um passado invisível que perturba o presente. Juntamente com Mariana, sabemos apenas que Leão vinha da Ilha do Fogo e que trabalhava em Lisboa sem documentos. Quando chegam à sua terra natal, nem sequer a pessoa que havia pago pelo seu regresso se apresenta. Nenhum familiar ou amigo reclama o Leão. Tudo se agita (às vezes em segredo) em torno desse corpo que chega, e graças a essa tensão é possível enxergar a existência de uma comunidade, e também a concretude da ilha.

Mas os *fantasmas* gostam de aparecer no escuro, e somente na penumbra criada em torno desse homem – que parece estar nos umbrais da morte – é que se torna possível ver com clareza a perturbação. É através de mínimos movimentos que percebemos que, mesmo que ninguém tenha reclamado o parentesco ou a amizade com Leão, há muita gente que está a observar de longe, prestando seus cuidados sem os manifestar da maneira que Mariana considerava a mais legítima. Há, por exemplo, uma espécie de complô de mulheres que acompanha todos os movimentos – tanto os dele quanto os de Mariana –, mas este grupo não age às claras, embora saibamos entre um plano e outro que tudo o que vai acontecendo é sabido por elas. Aos 18’34”, por exemplo, uma menina cabo-verdiana que trabalha no mercado vê Mariana passar e a chama pelo nome. Oferece-lhe um calçado: “Sandália boa para o vulcão”. Aos 23’ começa uma sequência em que as mulheres cabo-verdianas estendem roupa ao chão do pátio do campo do Tarrafal, tendo entre elas Edith, e conversam sobre Leão e Mariana. Edith pergunta a Amália se aquele seria mesmo o Leão: “A cara dele?” “Feia como a noite”, responde a enfermeira cabo-verdiana. “E os olhos?” “Pretos, mentirosos.” Edith continua a inquirir: “Está vivo?” Amália: “O amor é duro. Não tem tripas, Ri-se de tudo, como a cabeça dum morto.” Edith olha para trás, como quem procura por Leão, e Amália segura o seu rosto, dizendo: “Deixem-na gozar mais um bocadinho.”

O corpo presente-ausente de Leão faz com que muita gente na ilha fale dele. Algumas mulheres parecem disputar a sua posse, inclusive numa zona de ambiguidade sexual. Mas é Mariana que, sem compreender a rede de afetos em torno do corpo

que, segundo Hasumi, “não parece viver plenamente no momento presente (...) porque carrega aos ombros um fardo com várias camadas do passado que desapareceu”. HASUMI, “Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa”, p. 143-144.

retornado, fica mais próxima dele, desdobra-se em cuidados às vezes inúteis e muitas vezes incompreendidos. Talvez seja dedicada a ela a Morna das Sombras, uma melodia que soa durante todo o filme pelas cordas de uma rabeca e que tem as palavras do poema *J'ai tant rêvé de toi*, de Robert Desnos, como letra:

*J'ai tellement rêvé de toi
J'ai tellement marché, tellement parlé,
Tellement aimé ton ombre,
Qu'il ne me reste plus rien de toi,
Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres,
D'être cent fois plus ombre que l'ombre,
D'être l'ombre qui viendra et reviendra
Dans ta vie ensoleillée*²⁵

Este poema de Desnos é uma espécie de núcleo poético oculto do filme, já que não é dito por nenhuma personagem nem aparece escrito em lugar algum. Entretanto, ao servir como base para a criação da melodia de rabeca que serve como motivo e banda sonora, só confirma que a incompreensão é uma questão fulcral em *Casa de Lava*. Mariana caminha, fala e sonha com Leão, espera por sua recuperação sem saber exatamente quem ele é. Passa a amá-lo, de “tanto amar a sua sombra”. Mas, no combate entre a luz e as sombras, a enfermeira não tem nenhuma promessa de esclarecimento e acaba por perder-se em meio às sombras da ilha. Acaba por ser “cem vezes mais sombra que a sombra”, passeando “sobre o quadrante solar de sua vida”.

Se o filme trabalha a personagem de Mariana como protagonista, de alguma forma sugerindo a projeção do espectador em sua experiência, esta projeção acaba por atuar no sentido contrário de um certo cinema clássico que cria conflitos (*plot points*) para que sejam resolvidos. No caso de Mariana, o espectador se projeta acreditando que vai compreender melhor a trama de relações e parentescos da ilha, mas perde-se junto com ela.

²⁵ Na tradução de Eclair Antonio Almeida Filho: “Sonhei tanto, caminhei tanto, falei, deitei com teu fantasma que não me resta mais talvez, e entretanto, senão ser fantasma entre os fantasmas e mais sombra cem vezes que a sombra que passeia e passeará alegremente sobre o quadrante solar de tua vida.” In: http://www.revistazunai.com/traducoes/robert_desnos2.htm. Consultada em 14/07/2018

4.3. Um mínimo de luminosidade que nos deixa a pensar

Em *Ossos* vemos pela primeira vez uma ocasião em que os corpos dos marginalizados das Fontainhas são colocados em evidência. Este motivo retorna insistentemente de filme a filme desde então. O mote tinha sido dado em *Casa de Lava*, através dos cabo-verdianos que queriam emigrar para “morrer em Sacavém”. Mas foi em *Ossos* que imigrados cabo-verdianos e portugueses subalternizados apareceram entre as vielas sombrias das Fontainhas como atores que representam algo muito próximo de suas próprias vidas.

Na volta para Lisboa depois da rodagem em Cabo Verde, Costa procura novos lugares e personagens, sugeridos pela experiência e pelas amizades feitas na ilha e em tudo diferentes do universo de *O Sangue*, mas mais uma vez encontra uma Lisboa escura e invernal, “exatamente o contrário da ‘cidade branca’ filmada pelos cineastas estrangeiros em Portugal, (...); raridade da luz, com fortes contrastes entre interiores sombrios e exteriores luminosos”.²⁶

Ossos circula entre três regimes de luminosidade diferentes: o bairro, um hospital e a casa da enfermeira Eduarda Gomes. Como em *Casa de Lava*, neste filme a personagem da enfermeira visita uma parte obscura da sociedade para tentar retirar dali pessoas que sofrem, mas não obtém sucesso. Há também alguns trechos na Baixa lisboeta ou no autocarro que leva de um sítio ao outro. O bairro parece ser uma espécie de buraco negro que traga toda a luz para a sua sombra. Ali nós vemos corpos desesperançados, balançando entre a vida e a morte. Já no início do filme somos apresentados às personagens das Fontainhas, um grupo de mulheres (Vanda Duarte, Zita Duarte, Clotilde Montrond e Maria Lipkina) que se assemelham muito umas às outras e um homem (Nuno Vaz), que com o cabelo comprido acaba por se parecer com as mulheres, e é o pai do bebê de Tina (Lipkina). Ela surge num corredor de hospital (não tão iluminado como é de hábito), caminhando em frente a uma enfermeira que leva no colo um bebê, que só aos poucos temos a certeza de ser o seu filho, já que ela não olha diretamente para ele. Clotilde (Vanda) vai buscá-la no hospital e voltam de autocarro para o bairro. Se o

²⁶ LEMIÈRE, “Terra a Terra. Portugal e Cabo Verde no cinema de Pedro Costa (1994-2000)”, p. 56.

hospital era pouco iluminado em relação ao normal desse tipo de instituição, o bairro tem a luz ainda mais reduzida. É aí que, aos 10'50", Tina vai deitar o seu bebê num sofá e puxar a bilha de gás aberta para perto, sentando-se ao lado para morrer junto a ele. Nesse pouco tempo de filme já sentimos a presença seca da morte e a secura com que é tratada.

Desde o nome *Ossos*, cuja simplicidade se manifesta inclusive na materialidade da palavra, ampliando-se para a composição do filme em geral, há a tendência bressoniana de despojamento e redução dos elementos à sua magreza, ao mais essencial – a primeira coisa que se vê num corpo são os ossos, diz Pedro Costa, e também a última coisa que resta dele, diz Bénard da Costa.²⁷ As próprias personagens, em relação a *Casa de Lava*, são em maior número interpretadas por atores não-profissionais, moradores do bairro que dizem o escasso texto de forma a eliminar a expressividade,²⁸ levando-nos a ver simultaneamente a personificação ficcional e o corpo vivo inscrito no filme. Ou como diz Bénard da Costa, “é um filme de corpos vivos atravessado pela morte ou por aquilo que na morte implica o desaparecimento dos corpos.”²⁹

O despojamento de *Ossos* se impõe para além das interpretações e interfere na iluminação como um todo. Como o bairro era parcamente iluminado, inicialmente Costa e Emmanuel Machuel, o diretor de fotografia, levam o aparato completo de iluminação, que precisava ser transportado em um caminhão e acompanhado por uma equipe numerosa, com técnicos e assistentes. No entanto, a luz que vemos no filme não se deve a este aparato – mais uma vez, devemos nos lembrar do depoimento materialista de Costa, “todos os acidentes de preparação, rodagem e montagem têm que estar no filme”:³⁰

A luz, por exemplo. O filme tem uma luz particular, bastante admirada por muitos técnicos, muito singular em 35mm. Tive uma atitude de desespero, de raiva – lembro-me de que nessa altura tinha atitudes bastante irracionais. Filmávamos muito à noite, em becos com um metro de largura. Ora, se acendes um projecteur de dez mil watts, a luz entra por todas as fissuras, pelas janelas, portas por todo o lado. À meia-noite fazia-se dia. Os nossos horários não eram de todo os mesmos dos pedreiros, das mulheres-a-dias. E, nessas noites, a luz acordava as pessoas que

²⁷ BÉNARD DA COSTA, “O negro é uma cor”, p. 23.

²⁸ “Submete os teus modelos a exercícios de leitura próprios para igualar as sílabas e suprimir qualquer efeito pessoal *voluntário*. O texto uniformizado e regularizado. A expressão *que pode passar despercebida* obtida por abrandamentos e acelerações quase imperceptíveis, pelo mate e o brilhante da voz. Timbre e velocidades (timbre = selo).” BRESSON, *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 94.

²⁹ BÉNARD DA COSTA, “O negro é uma cor”, p. 23.

³⁰ CÂMARA; COSTA, “Convalescer na Ilha dos Mortos: Entrevista a Pedro Costa”. *O Público*, 10/02/95.

iam trabalhar às quatro da manhã. Senti o problema, creio mesmo que mo verbalizaram. A filtragem dos assistentes de produção não era suficientemente poderosa para que não o sentisse. Pensava: "É preciso cortar estes dez mil watts porque o filme não deve incomodar assim tanto." Acho que fiz bem, ainda que talvez tenha sido também por cobardia, porque achava que tudo o que fazia era um falhanço. E daí o boicote à produção, o boicote ao director de fotografia, o boicote a mim próprio, porque, se ordeno "corta a luz", é provável que não possamos filmar. E foi assim que encontrámos a luz do bairro no *Ossos*. Pensei que talvez pudéssemos finalmente filmar como devia ser. Começou por uma falta de luminosidade, uma espécie de penumbra mais conveniente. Era uma outra sensibilidade. E havia menos cinema.³¹

Esta outra luz encontrada pela dificuldade e os acidentes de filmagem acabou por consolidar no filme outra sensibilidade que já vinha se preparando desde *Casa de Lava*. No filme anterior Costa deixou o plano de filmagens e os atores principais como Isaac de Bangkolé de lado e se perdeu pela ilha em busca dos rostos dos cabo-verdianos. No caso de *Ossos*, a luminosidade excessiva dos projetores de luz mostrou-se um incômodo para os moradores do bairro das Fontainhas, estimulando o realizador a tomar a atitude impensável (pelo menos para grande parte do cinema industrial) de apagar as luzes e trabalhar apenas sobre a iluminação comum do bairro. O carácter impensável desta decisão não impediu, no entanto, que o filme fosse rodado, e a escuridão original do bairro pôde se espriar pelas imagens, que se beneficiaram dos regimes de luz locais e dialogaram de forma mais intensa com esta característica das Fontainhas. As cenas que seriam filmadas em becos pouco iluminados foram transferidas para perto de postes de iluminação pública ou focos de luz interior que escapavam pelas janelas das casas. Esta modificação no nível da produção não apenas assegurou em Veneza o prémio de melhor fotografia a Emmanuel Machuel por *Ossos*, como também interferiu positivamente na construção imagética da comunidade. Estar em consonância com a população local e sua vida cotidiana favorece o trabalho com os atores não-profissionais, primeiramente por colocá-los mais à vontade devido ao uso da luminosidade habitual do bairro, mas também por deixá-los em melhor relação com a sua vizinhança.

³¹ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 37-38.



Outra consequência desta decisão é que no filme nos aproximamos da questão tanto arquitetônica quanto cinematográfica das janelas e portas. Quanto às janelas, se desligarmos os projetores e fizermos um plano numa sala, claro que o personagem se aproxima da janela para aproveitar a luz exterior. Esta escolha realça a passagem entre os ambientes privados e públicos, os quartos e a rua, agindo na construção espacial do filme. Notável também é a banda sonora que complementa este pensamento cinematográfico, pois se as janelas, ainda que de forma vulnerável, separam estes ambientes conectando-os, o artesanato sonoro de Henri Maikoff cria um ambiente de inseparabilidade, jogando com a complexidade de sons do bairro, que atravessa as paredes finas e introduz uma dimensão a mais da comunidade. Esta interpenetração entre as casas e a rua é importante também na medida em que a organização de um bairro de lata tem suas características específicas, e às vezes há mesmo uma indiscernibilidade entre estes espaços. Quanto às portas, Pedro Costa refletiu, numa conferência no Japão, sobre o quanto filmar portas é difícil, mas também sobre o quanto a aparição destas em seus filmes faz parte da herança de uma tradição de cineastas como Griffith, que segundo Costa “foi o primeiro a trabalhar com a ideia de que o cinema é uma arte que alcança seu paroxismo com a ideia da falta, com a ideia do cinema como uma arte da ausência”.³² O realizador diz isso para comentar uma cena filmada por outro realizador de sua predileção, Mizoguchi:

Para dar um exemplo simples: vocês assistiram a um filme meu chamado *Ossos* (1997). O que não está em *Ossos*, entre muitas outras coisas, são as drogas. Há uma outra ausência no filme, e essa ausência são vocês. No entanto, *Ossos* termina exatamente como o filme *Street of Shame* (*Akasen chitai*, 1956), de Mizoguchi: há uma jovem que cerra a porta e lhe contempla, e a porta é fechada sobre você. Isso quer dizer que você não pode entrar no filme. A partir desse ponto lhe é vedada a entrada. Ou, de outro modo, é melhor que você não entre no filme, nesse mundo. (...) Penso que o que Mizoguchi quis dizer nessa sequência final foi: “A partir daqui este filme não é mais possível, vai se tornar tão insuportável que talvez não haja mesmo um filme.” Depois de fechada a porta, um filme não é mais possível. É terrível, então, não entre. É uma porta fechada para você.³³

³² COSTA, “Uma porta fechada que nos deixa a pensar”, p. 149.

³³ *Ibidem*, p. 151.

A escolha de terminar *Ossos* com este plano da porta é análoga à escolha de Mizoguchi: o realizador decide que há no universo do filme coisas que não devem ser mostradas, que devem permanecer obscuras. É uma ficção, mas está próximo do documentário, pois as pessoas que emprestam seus corpos ao filme “estão muito próximas daquilo que representam”.³⁴ Com este gesto, Costa faz uma crítica a uma certa ideia de ficção que, em vez de propor que o espectador realmente veja o filme, espera que ele se projete pelo eixo da identificação. Nesta concepção, o cinema seria uma porta que se abre para o espectador, que se projeta nos acontecimentos encenados com certa facilidade e sem reflexão. Não só o plano final de *Ossos*, mas a sua opacidade geral – e aqui importa também e sobretudo a questão da iluminação – tenta nos conduzir para uma experiência cinematográfica diferente, que em vez de oferecer ao espectador uma projeção fácil, dificulta esta reação para provocar o pensamento:

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre.” O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo “ver” é realmente ver.³⁵

Os empecilhos do visionamento de *Ossos* são muitos: vão desde a duração dos planos, a montagem extremamente elíptica que não nos deixa compreender facilmente um enredo, a semelhança entre as personagens femininas das Fontainhas, os diálogos curtos e rarefeitos. Narrativamente, o filme nos oferece uma interminável sequência de “portas fechadas”, como se o espectador fosse convidado a penetrar naquelas histórias, mas houvesse sempre muito ainda a restar para o invisível. E a escuridão de cada plano vem sempre e a cada momento reafirmar esta parte que deve continuamente ser deixada à invisibilidade. São histórias que vêm de uma parte sombria da realidade, e muito delas deve ser deixado ali, para que o espectador saia do filme com a sensação de que viu algo

³⁴ COSTA, “Uma porta fechada que nos deixa a pensar”, p. 150.

³⁵ *Ibidem*, p. 151.

terrível e belo, mas aquilo é apenas o começo de algo ainda mais terrível que não lhe é dado ver.

Como é uma parte sombria da realidade social, incorporar à imagem a sombra do bairro também tem a força de, mostrando uma comunidade, criar uma interpenetração entre os corpos politicamente sub-expostos, usualmente apagados pela *partilha do sensível*, e a sombra à qual são relegados por esta mesma partilha, fazendo com que a própria imagem seja um comentário político inerente sobre a situação de sub-representação e ocultamento a que são sujeitados os habitantes das Fontainhas. Ou, como diz Benjamin, a imagem revela “as condições de exposição do homem político”.³⁶

É por isso que neste trabalho a escuridão vem acompanhada da ideia de *clareza*, uma vez que as massas de sombra – fundamentais na composição plástica dos filmes – permitem isolar a aparição dos corpos no interior dos planos e intervir na construção de cada figura. A treva age como um elemento de ligação entre as personagens, e também avança sobre seus corpos, a um só tempo clareando e obscurecendo o seu lugar político.

O realizador soube desde os primeiros filmes que os *close-ups* não bastavam para revelar um rosto. Em *Ossos* há muitos exemplos de *close-ups*. Clotilde (Vanda), Zita, Tina, Nuno, têm os rostos continuamente mostrados bem de perto, e o espectador tem muitas chances de conectar-se a esta placa sensível que é o rosto, altamente condensador e revelador da multiplicidade de tensões internas. Mas estes rostos devem entrar em tensão com a paisagem, ser uma perturbação no seu ritmo ou, como escreveu Genet, refutar a história.

Nenhum rosto vivo facilmente se revela, e contudo basta um pequeno esforço para descobrir-lhe o significado. Penso – arrisco eu –, penso que o importante é isolá-lo. Só quando o meu olhar o destaca de tudo em redor, só quando meu olhar (a minha atenção) impede esse rosto de se confundir com o resto do mundo evadindo-se numa infinidade de significações cada vez mais vagas, exteriores a si, ou quando, pelo contrário, obtenho a necessária solidão pela qual o meu olhar o recorta do mundo, então somente o significado desse rosto – pessoa, ser ou fenómeno – afluirá, condensando-se. Quero eu dizer, *o conhecimento de um rosto, a pretender-se estético, tem que refutar a história.* (grifo nosso)³⁷

³⁶ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 183.

³⁷ GENET, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 27.

Acreditamos que, ao se referir à história, Genet queira sublinhar que o caráter poético da aparição de um rosto também dialoga com o histórico-político, não sendo um lugar de conhecimento do seu contexto, mas um questionamento do consenso histórico que apaga a multiplicidade de significações possíveis. Em *Ossos*, filme que marca o início de um longo período de rodagens nas Fontainhas,³⁸ esta tensão entre os rostos e a paisagem – as interpenetrações e isolamentos que esta tensão entre a solidão e o espaço *comum* proporciona – funciona como indicador do que viriam a ser os filmes posteriores de Costa, mas não tem ainda a força questionadora de *No Quarto da Vanda*.

³⁸ Até pelo menos 2005, quando é lançado *Juventude em Marcha*, ainda há rodagens nas Fontainhas, pois neste filme ainda temos a ruína do que foi o bairro que ainda é habitada por Ventura. A partir de *Tarrafal*, as curtas-metragens e o longa *Cavalo Dinheiro* priorizam locações externas ao bairro.

4.4. Uma mudança política, econômica e filosófica

It was a political, economical and philosophical move. After shooting *Ossos*, my DP (Emmanuel Machuel) told me that it was great working together, but I no longer needed him. I remember at the premiere of *In Vanda's Room* he came up to me and said, "See, I was right, you don't need me." It was very moving.

Pedro Costa³⁹

É verdade que em *Ossos* o realizador aprofundou-se nos becos das Fontainhas e colheu sua iluminação “natural”, ou cotidiana. Se Costa assim o fez, foi de maneira a realçar uma escuridão interior de suas personagens, que não deixa de se confundir com um tipo de trevas sociais em que não lhes é dado escolher participar ou não. Este escuro, no nível fílmico, trabalha como um sinal, um sintoma de uma doença social que a todos rodeia e lhes tenta penetrar até aos ossos. Entretanto, é muito diferente a compreensão do *chiaroscuro* das Fontainhas através de uma rodagem de três semanas ou um mês – como normalmente são estas produções – de uma convivência intensa como foi *No Quarto da Vanda*, no qual Pedro Costa filmou diariamente por cerca de dois anos, de manhã até à noite, e que traz, mais do que uma sintomatologia social, um longo estudo dos regimes de luz do bairro. Neste filme prodigioso, começa-se por ver a penumbra esverdeada do quarto de Vanda, para depois ver os pequenos fachos que penetram nas frestas das casas, bem como a pouca diferença entre alguns interiores e exteriores e a degradação crescente das casas e ruelas que vão sendo destruídas pelos *bulldozers*. O que era uma parede e um teto subitamente torna-se um buraco – e logo deixará lugar ao vazio, pois aquela casa onde se filma está condenada, como todas as outras. O filme acompanhará este processo até a maioria dos interiores serem demolidos, e vemos os atores-personagens serem obrigados a se mudar de quarto e de esconderijo algumas vezes.

³⁹ KARASSIK; COSTA, *Pedro Costa gets the Criterion treatment*. Entrevista a Pedro Costa realizada em 01/04/2010. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/04/pedro-costa-gets-criterion-treatment.html>. Consultado em 13/07/2018.



Um plano em particular é bastante sintético em relação ao regime de luminosidade do bairro, e está aos 7'15" de filme. Até aí, já vimos o plano introdutório em que Vanda e Zita, sua irmã, inalam heroína sobre a cama de Vanda. Enquanto Vanda está numa zona de mais luminosidade, custamos a ver bem o rosto de Zita, que ainda por cima usa roupas totalmente pretas. Passamos uma sequência de demolição em que vemos, além dos pedreiros trabalhando, um homem com uma esponja esfregando as costas de outro, e logo a silhueta deste (logo saberemos que é Pango) tomando banho de bacia. O ambiente escurecido em que ele toma o banho não deixa ver mais que uma silhueta, que em alguns momentos é revelada pelos vapores que emanam de seu corpo. Durante toda esta sequência ouvimos o som das marretas contra as paredes, ou das *bulldozers* forçando a estrutura das casas – um som que com o tempo nos remete não só à queda das barracas, mas ao término de um mundo. Aos 7'15", na continuidade do pesado som da demolição, vemos uma porta atravessada por uma miríade de fachos luminosos vindos provavelmente de uma janela que fica no quarto atrás da porta, ao alto e à direita do plano. A luminosidade/escurecimento se move de acordo com o som da escavadeira se movendo. Não veremos esta máquina em específico, nem a janela e tampouco a parede, mas as variações de luz vão nos mostrar, de dentro da casa, rastros do que acontece do lado de fora. Esta inclusive poderia ser uma imagem condensadora de *No Quarto da Vanda*: estar dentro de um quarto como quem está no interior de uma câmara obscura e, no espaço exíguo desta habitação, ser capaz de visualizar algo do que se passa no exterior. É assim que esta porta por onde se vê a luminosidade bailar a destruição do bairro sintetiza, como imagem poética e política, uma forma de organização das filmagens e um tipo de comportamento da luminosidade durante o tempo em que o bairro foi sendo destruído.

A utilização desta luminosidade particular por Pedro Costa é uma forma de construir em torno de seus personagens uma estetização que eleve a sua aparição figural a algo como um *star system* das Fontainhas. Não estamos, porém, no registro da pura estetização, mas de um materialismo cinematográfico em que tanto os atores quanto as coisas e o meio no qual eles estão excedem o caráter de objetos da filmagem. Aqui, não basta apenas que os atores estejam no seu melhor ângulo, com uma iluminação bem executada e numa distância adequada, pois todos os espaços e objetos precisam receber

este tratamento por igual, numa espécie de generalização da afirmação ética da imagem. E isso pode ser observado em diversos planos durante o filme, em que os objetos também recebem do realizador um tratamento formal de alta intensidade. Aos 48'33" do filme, por exemplo, temos uma mesa com uma garrafa de plástico amassada e outros objetos usados para o consumo de heroína por via venosa, que é descrita por Spaziani da seguinte maneira:

A garrafa de plástico no centro de uma mesa redonda, arranhada na penumbra, atentamente inconsciente de o estar a ser, para que as raras luminescências do beco, oportunamente invisível, façam vibrar deliciosamente a água, passando de través por uma enorme e inútil janela aberta.⁴⁰

Spaziani conecta este posicionamento estético a “um pensamento que é uma ausência total de pensamentos”, como se esteticamente o filme aderisse à narcotização dos corpos dos seus atores, interrompendo o pensamento que discrimina entre pessoas e objetos. É como se fosse possível fazer “voltar a linguagem à estaca zero”,⁴¹ devolvendo a vida “a uma mera imanência estética”.⁴² Esta forma de pensar tem a sua beleza intrínseca, mas não estaríamos assumindo com isso a possibilidade de que não haja trabalho algum nesse cinema, apenas uma despreocupação que leva a uma hipotética transparência da imagem?

A fortuna crítica nos oferece outras leituras desse tipo de imagens nos filmes de Costa, e uma delas é uma refutação à colocação do realizador na linhagem dos grandes “formalistas” como Bresson, Dreyer ou Tarkovsky:

Pedro Costa reclama-se por vezes de uma linhagem completamente diferente: Walsh, Tourneur ou outros mais modestos, autores anónimos de séries B, fabricantes de histórias bastante formatadas com orçamento apertado para lucro das empresas de Hollywood, e não era por isso que faziam os espectadores dos cinemas de bairro deleitar-se menos com o esplendor igual de uma montanha, de um cavalo ou de uma *rocking chair*, sem qualquer hierarquia de valor visual entre

⁴⁰ SPAZIANI, “A alegria terminal”, p. 188.

⁴¹ *Ibidem.* p. 189.

⁴² *Ibidem.* p. 189.

homens, paisagens, animais ou objetos. *O cinema revelava-se como uma arte da igualdade.* [grifo nosso]⁴³

No jogo de luzes e sombras das Fontainhas, Pedro Costa encontra esta igualdade entre objetos, lugares e pessoas, e isto se deve justamente a um trabalho incansável e cotidiano de filmagem e procura da melhor distância e da melhor luz para filmar cada plano. Dois anos de rodagens acabam por se tornar um estudo da luminosidade destes quartos escuros (“ouvir a alma dos quartos”, como diria Dreyer)⁴⁴ e do labirinto de ruelas das Fontainhas para aprender a melhor forma de filmar as pessoas e objetos – sobretudo no que diz respeito a uma câmera digital, que traz ainda mais dificuldades do que a película para filmar com luz natural.

O filme vem também daí, dos limites que foi encontrando e dos limites que lhe convinham. As coisas iam surgindo, o artesanato que o quotidiano do bairro me fornecia naturalmente, por assim dizer, chegava-me bem. Os pequenínissimos meios iam ao encontro das grandes ambições do filme. Por exemplo, o quarto da Vanda só tem uma janela – é mais um postigo, como uma vigia de barco. Creio que nunca a vemos, fica do lado esquerdo do ecrã. Tendo eu um eixo de câmara único, qualquer que fosse a altura ou o ângulo da câmara, a luz – por si só variável – vinha sempre da mesma direção. Para mim era o equivalente à chamada *key light*, a luz principal. Variava segundo a meteorologia, se chovia, se havia nuvens...⁴⁵

O trabalho com a câmera digital no bairro começa onde terminou o uso da película em *Ossos*, pelo aproveitamento da iluminação cotidiana, seja diurna ou noturna. Às dificuldades de iluminação num bairro cheio de becos e casas mal iluminadas somaram-se também as vicissitudes de filmar com atores-personagens que procuram escapar das vias públicas mais abertas, pois é da natureza da sua dependência química a necessidade de lugares ocultos e pouco iluminados.

⁴³ RANCIÈRE, “Política de Pedro Costa”, p. 61.

⁴⁴ Propositamente insiro aqui a citação de Dreyer para de alguma forma responder à afirmação de Rancière que afasta o cinema de Costa de grandes formalistas como Dreyer. Podemos concordar que os filmes da “Série B” sejam da mais alta influência para Costa, mas há uma elevação das pessoas e objetos que é extraída desse universo artístico que compreende Dreyer, Murnau, Bresson, entre outros. A citação foi encontrada em MATOS CABO, “As casas queimadas”, p.12.

⁴⁵ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 58.

Neste bairro, que é um pequeno estúdio, a luz é quase sempre indirecta e reflectida. O sol entra por um beco, bate numa parede, percorre um corredor, faz ricochete, entra por uma janelinha de quarenta centímetros e incide num rapaz que se ajeita consoante a luz. Não é para o filme, porque, para uma pessoa se injectar, tem que ver bem a veia e a agulha. E o bairro é quase tão sombrio na “vida real” como no filme. Pelo que eles se aproximavam naturalmente da luz, não tinha de dizer “chega-te mais para ali”. E há aqui duas realidades e as suas respectivas metáforas. Procurar um raio de luz mortal, estar separado dos outros pela sombra, pela noite no meio do dia. Escondermo-nos à vista de todos.⁴⁶

É assim que o filme, em vez de pedir às personagens que se adaptem à presença das câmeras, dobra-se à presença dos atores e procura compor os seus planos consoante o lugar onde eles estão. É um procedimento tanto ética quanto tecnicamente exigente, pois trata-se de situações em que o cinema precisa aprender a lidar com os ambientes sombrios e a luz que entra por frestas e percorre corredores para chegar à cena de consumo do cavalo. No entanto, a realização do filme não se restringiu a adaptar-se às condições dadas, e a visibilidade das figuras no plano exigiu um refinamento desta proposta, com o uso de espelhos e reflectores.

Fiz coisas um pouco arriscadas, como misturar a luz natural e a luz artificial das lâmpadas. A Vanda tinha um candeeiro de cabeceira, uma simples lâmpada. Eu misturava essa luz com a da vigia e tinha muito medo de que não funcionasse. Um dia, juntei espelhos. No quarto da Vanda, ao contrário do que fiz com os rapazes, comecei a utilizar um pequeno espelho que havia na casa de banho. Depois comprei um maior, que coleí a uma placa de madeira para poder assentá-lo num tripé, como o microfone. Acabei por ter um sistema de três tripés – isto aconteceu um pouco mais tarde, para alguns planos, mais no Inverno, quando quase não havia luz. Tinha tempo para experimentar, para fazer reflexões com esses três modestos reflectores.⁴⁷

O tempo ampliado de rodagem, sem a pressão de uma empresa produtora, permitiu este artesanato, esta procura de formas de iluminar na escuridão dos quartos e labirintos das Fontainhas. Como resultado, o realizador conseguiu imagens que em alguns momentos foram comparadas à pintura de Vermeer, trazendo em comum a criação

⁴⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁷ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 58-59.

sobre cenas vulgares do cotidiano, com a iluminação geralmente vinda de uma janela em um dos lados do enquadramento, formando um jogo elaborado de composição entre os claros e os escuros.⁴⁸ Tal comparação é fértil para pensar a afirmação de Rancière, segundo o qual Pedro Costa não estaria interessado em filmar a pobreza das Fontainhas, mas sim a riqueza de que qualquer um pode se apoderar, inclusive os próprios habitantes do bairro que têm esta riqueza de alguma forma frágil e precária (pois pode durar breves instantes, ainda que registrada no espaço filmico) restituída às suas vidas.⁴⁹

Esta riqueza, Pedro Costa não a vê exclusivamente na paisagem e seus objetos, mas como algo que vem das personagens. Embora sejam moradores de um bairro de lata e tenham uma vida miserável, muitos deles aprisionados pela heroína, droga fria, seca e altamente venenosa, Costa é capaz de vê-los de outra forma, e sua lógica cinematográfica é resultado do acolhimento, na imagem, desta visão. O realizador afirma que a iluminação de *No Quarto da Vanda* lhe remete a *Vampyr* (1932), de Dreyer, um filme em que o reflexo da luz no rosto humano ilumina os planos:

Uma coisa é certa, creio que consegui em vídeo o que antes se conseguia em película – lembro-me do *Vampyr* de Dreyer, que é um filme muito iluminado pelas próprias personagens. O que significa que a luz estava por vezes de tal modo no limite, era de tal modo escassa, que o plano era iluminado pela pouca luz que vinha da janela e que se reflectia na cara da Vanda ou da Zita. Era como se as pessoas tivessem elas próprias uma força luminosa, uma aura. O que dá contornos difusos e um centro bastante marcado, quase constante. A penumbra, a cor de fundo, verde ou azul, sobretudo verde, e no centro os rostos da Vanda e da Zita.⁵⁰

É aqui que a relação entre a luz e a sombra se revela de forma mais enfática em seu caráter político. Quando Pedro Costa faz a escolha de manter uma iluminação vulnerável, que se mantém em alguns planos exclusivamente pelo reflexo da luz no rosto

⁴⁸ Alguns analistas citaram a proximidade entre os planos de Pedro Costa e as pinturas de Vermeer. mas há também algumas opiniões em que não chega a haver uma total aderência a esta comparação. Entre elas, vale a pena recordar uma observação de Gallagher, que aproxima mais as figuras de Vermeer aos personagens de Straub-Huillet pela sensualidade de sua presença e o domínio do espaço, enquanto nota, em Pedro Costa, uma afinidade de composição, mas uma tendência à fantasmagoria das personagens que, ao invés de impregnarem fortemente os ambientes, parecem estar separados dos próprios corpos, sempre de visita. Ver: GALLAGHER, “Straub Anti-Straub”, p. 44.

⁴⁹ RANCIÈRE, “Política de Pedro Costa”, p. 60.

⁵⁰ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 59.

das atrizes/atores-personagens, o faz porque cada uma dessas imagens⁵¹ sublinha a força luminosa de Vanda e Zita. Em *No Quarto da Vanda*, a escolha da forma como a iluminação vai compor a imagem não está no puro domínio da estética ou da cinefilia, mas na admiração que o realizador tem por estas pessoas e sua força de sobrevivência. Em todas as citações de depoimentos de Pedro Costa sobre *Vanda*, estivemos a sublinhar o caráter dificultoso de filmar no bairro, com seus becos e quartos mal iluminados, mas também devemos reparar no aspecto da força interior das personagens, que em um *plateau* convencional não teria como aparecer e que neste filme, pelo esquema de produção artesanal, pôde não só encontrar lugar na construção da imagem, mas tornar-se a própria lógica de criação do filme. Estas personagens que sobrevivem no mais sombrio e trágico dos mundos tornam-se verdadeiras estrelas cinematográficas na escuridão das Fontainhas. Ou, lembrando o Pasolini citado por Didi-Huberman,⁵² vagalumes que sobrevivem à sombria contemporaneidade e, na colaboração com Pedro Costa, transformam o seu processo de realização.

Em *Vanda*, a escuridão está sempre presente em cada plano, e de forma profunda, graças à baixa latitude de contraste da câmera Panasonic DVX100 utilizada por Costa, que apresenta as cores negra e branca “puras” quando excedem a luminosidade/escuridão máximas suportadas pela câmera.⁵³ Assim, nos meandros do cotidiano vemos e sentimos a presença deste negrume, como se fosse o sarro do cavalo nos restos de papel de prata.

⁵¹ Por exemplo, aos 10’30”, o rosto de Vanda iluminando todo o plano; ou aos 34’, em meio à penumbra a conversa entre os rapazes; aos 42’13”, enquanto Vanda canta “Ai Mouraria”, de Amália Rodrigues, vemos a silhueta de Zita a fumar um cigarro; às 2h24’16”, quando Pango se queixa com Vanda de eles morarem em casas fantasmas onde nem as bruxas morariam, além de vários outros planos.

⁵² DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

⁵³ “A latitude de contraste é o intervalo, medido em *stops* (cada *stop* é um ponto de abertura do diafragma), dentro do qual uma imagem possui informação legível, ou seja, onde apresenta luminosidade acima do preto total e abaixo do branco “estourado”. Enquanto negativos consagrados no mercado cinematográfico oferecem latitude de até 13 *stops*, o vídeo digital, em lançamentos mais recentes como a câmera Red One, chega a no máximo dez *stops*. A latitude de contraste da DVX100 é de cerca de oito *stops*. É um intervalo relativamente pequeno, e qualquer informação de cor situada em pontos inferiores ou superiores a ele é perdida, sendo apresentada como branco ou preto puros. Vemos que em muitos planos do filme o diretor se aproveita desses extremos.” CASCARDO, *O suporte digital e a mise-en-scène de Juventude em Marcha, filme de Pedro Costa*, p. 22.



4.5. Breve interlúdio sobre vagalumes

A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições de exposição do homem político.

Walter Benjamin⁵⁴

Entre os cineastas que pensaram a aparição do popular no cinema, Pier Paolo Pasolini buscou trabalhar, no campo do ensaio, por meio de seu pensamento sobre os vagalumes (*lucciole*), a questão política, histórica e estética. A imagem dos vaga-lumes foi-lhe oferecida pela leitura de Dante, que nos infernos opunha uma luz maior (*luce*) a pequenos focos de luz que se moviam pela escuridão. Pasolini compara estes dois regimes luminosos a uma situação de genocídio cultural de seu tempo: a *luce* ele compara à luz “feroz” do fascismo triunfante, e as *lucciole* ao “lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e desejos de cada um”.⁵⁵

A figura dos vaga-lumes surge do desconforto de Pasolini, que via as trevas do seu tempo (já após o fim do fascismo de Mussolini, com sua execução dependurado pelos pés na praça Loreto de Milão). Para Pasolini, o fascismo não teria passado por um luto necessário, um devido acerto de contas histórico, e teria passado do totalitarismo de Mussolini para outro tipo de catástrofe, um processo de genocídio cultural, de “desaparecimento do humano no coração da sociedade”⁵⁶ da época (o texto é publicado originalmente em 1º de fevereiro de 1975). O fascismo histórico teria sido assimilado pela sociedade, assujeitando as diferenças, fazendo da paisagem social uma tragédia: “E que tragédia é esta? A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se vêem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras.”⁵⁷

Veria Pasolini, à época, o meio contemporâneo a seu redor, como uma noite que teria definitivamente devorado, assujeitado ou reduzido as diferenças que formam, na escuridão, os

⁵⁴ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 183.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 24-25.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁷ PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 30.

movimentos luminosos dos vaga-lumes em busca do amor? Creio que esta última imagem não seja ainda a melhor. Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”, não são mais do que os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos *sitcoms*, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vaga-lumes, essas “lembranças um tanto pungentes do passado”.⁵⁸

A filmografia de Pedro Costa é farta em exemplos da mesma situação em Portugal. Desde *O Sangue*, em que associa a escuridão e a perseguição dos personagens à presença da Pide na infância do realizador, passando pelo trabalho sobre os vestígios do Tarrafal em *Casa de Lava*, e chegando à situação dos cabo-verdianos em *Juventude em Marcha*, que relembra o 25 de Abril como uma data esperançosa, mas cujos benefícios a população imigrante não compartilhou na altura, nem no seu prosseguimento pós-revolucionário. O rearranjo dos poderes e a debilidade do acerto de contas histórico teriam formado uma nova situação social em que os imigrantes, os miseráveis e as classes exploradas se mantiveram excluídos da *partilha do sensível*⁵⁹ ou, como lê Pasolini (em ressonância com a epígrafe benjaminiana do capítulo), excluídos da exposição como homens políticos.

Que imagem teriam estes vagalumes para o cinema? Em Pasolini, o acontecimento que dá início a esta figura vem de uma memória noturna, quando passeava com um amigo pelos recantos de prostituição de Bolonha, quando teriam se desviado por uma estrada escura numa noite sem lua e lá encontrado uma nuvem de vaga-lumes.

A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo del Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes (*abbiamo visto una quantità immensa di lucciole*) que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 30.

⁵⁹ RANCIÈRE, *A partilha do sensível*.

se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes (*perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci*), enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial.

Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (*riempiendo la notte delle loro grida*). Sua virilidade é potencial. Tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas. Sua impetuosidade viril nunca fica mais evidente e inquietante do que quando eles parecem ter voltado a ser crianças inocentes (*come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti*), porque em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre.⁶⁰

Nesta noite em que se desviou por uma estrada escura, Pasolini viu a nuvem de vagalumes que se imprimiu em sua memória como uma possível figura para a maneira como os corpos dos esquecidos pelas luzes dos holofotes podem se imprimir num cinema menos espetacularizado. Didi-Huberman lembra que

(...) toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob o nosso olhar maravilhado.⁶¹

Estas aparições de Pasolini, marcadas claramente por um erotismo de viés fortemente político e anti-fascista, são responsáveis por extrair dos momentos sombrios em que foram geradas os corpos desejantes destes vaga-lumes resistentes, “clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada”.⁶² Não se pode dizer que no cinema de Pedro Costa estamos diante do mesmo tipo de aparição, pois o desejo aparece nas personagens de formas muito variáveis entre os filmes. Em *O Sangue* os corpos de Vicente e Clara em momentos de desejo frente ao mundo – ao qual não foram devidamente apresentados – são forças vivas de resistência a um tipo de fascismo espalhado pelo cotidiano português. A Mariana de *Casa de Lava* seria um corpo indócil a querer brilhar como um vagalume (“dança, Mariana, dança!”), ou até quem sabe os filhos de Bassoé, a caminho de Sacavém

⁶⁰ PASOLINI, “Lettere” *apud* DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 19-20.

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 22-23.

⁶² DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 22.

também são corpos indóceis a querer encontrar o brilho de suas vidas. Nos *Ossos* os corpos aparecem muitas vezes estagnados, exaustos, esvaziados de desejo, como a confirmar o dito de Pasolini sobre o “desaparecimento do humano no coração da sociedade”,⁶³ que se relacionaria com um “post-humano português, se, acaso, as nacionalidades permanecerem na linguagem cifrada do replicante”, como bem comparou João Miguel Fernandes Jorge.⁶⁴ Ele avança:

Aqui as personagens não são amadas, ou melhor, todas elas supõem que não há lugar para serem amadas. Nem amor nem ódio: indiferença, coisa onde o desejo não se ressent de uma separação radical, porque entre qualquer figura e a seguinte há sempre um corte. Como se acerada lanceta lhes cortasse os corpos e desses corpos não saísse sangue. Como já disse, nem a morte quer saber destes mais do que heróis, destes anti-heróis.⁶⁵

Neste filme só podemos pensar uma comparação com os vagalumes de Pasolini por este aspecto do pós-humano que, na ausência de luz, faz vencer a todo o momento a “necessidade de renúncia ao menor desejo”.⁶⁶ Apenas em *No Quarto da Vanda* voltamos a reencontrar o resquício de um desejo: na pulsão de morte que faz Vanda procurar pela droga entre as páginas amarelas da lista telefônica, ou na busca desenfreada pelo entorpecimento dos seus amigos há, para além de uma destruição sem fim (do bairro e dos corpos), algo que se constrói: sem o desejo, ainda que um desejo cozinhado em fogo baixo, não seria possível alcançar algo da complexidade cinematográfica e humana que vemos em *No Quarto da Vanda*.

Em texto de Bernard Eisenschitz, encontramos ainda uma citação a Pasolini relacionada à curta-metragem *Tarrafal*, em que se reflete sobre o caráter ambíguo da presença de Alfredo, este homem que conversa e caminha com Ventura pelos baldios próximos ao Casal da Boba, mas que ao mesmo tempo parece ser o pai de Zé Alberto.

Foi ele que Zé Alberto acabou de enterrar, em licença de prisão. É um morto que se passeia com Ventura, porta-voz de todos os cabo-verdianos transviados em Portugal, para quem, como para

⁶³ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁴ JORGE, “Ossos”, p. 157.

⁶⁵ *Ibidem*, p.158

⁶⁶ *Ibidem*, p. 158.

os sub-proletários das *borgate* de Pasolini, “*essere vivi o essere morti è la stessa cosa*”.⁶⁷

Eis ainda este sentido possível para a colocação do cinema de Pedro Costa e Pasolini em perspectiva. Vistos juntos, não compartilham uma visão estética comum, mas atuam cada um à sua maneira contra os fascismos que se instalam no campo social onde filmam. A ligação entre as *borgate* de um e os bairros de lata do outro compõe um cenário europeu em que os pobres são vistos como desimportantes, para dizer de uma forma amena. Para os poderes, se estas pessoas estão vivas ou mortas, é a mesma coisa, seja em Lisboa ou Roma. As soluções políticas propostas por cada um em suas comunidades de realização é que são diferentes, a começar pelo estatuto do corpo nas imagens de um e outro. Pensemos no quanto o desejo é canalizado politicamente contra o fascismo em Pasolini e no quanto os corpos no cinema de Pedro Costa circulam radicalmente neste lugar entre a vida e a morte, entre a forte presença e uma semi-ausência entorpecida ou *zombie*. Mas, ainda que em meio à escuridão estas corporalidades encontrem sua sobrevivência de vagalumes de maneiras tão diversas, podemos encontrar em ambos uma dinâmica na qual os corpos dos subalternos passam por um processo simultaneamente estético (por se dar através de um jogo de luz e escuridão), histórico (já que se refere ao momento presente através do qual o cinema escava caminhos para o passado e o futuro) e político (porque retira estes corpos de uma invisibilidade).

⁶⁷ EISENSCHITZ, “O que conta este filme(s)?”, p. 239.

4.6. Ventura, caminhante intempestivo

Há uma criação coletiva em cada sequência de *No Quarto da Vanda*: sabemos que há algo como a crônica do fim de um mundo, e que a relação entre a luz e a escuridão não extrapola uma tentativa de acompanhar este momento e extrair dele a sua imagem mais intensa. Em *Juventude em Marcha* permanece a criação coletiva, ainda no rastro do fim do bairro, mas a chegada de Ventura à comunidade reconfigura o filme e seu desenho de luz, pois exige, como já dissemos antes, um mergulho no aspecto trágico desta figura. O resultado é um aprofundamento na sombra e, sem deixar algo do cotidiano de lado, numa forma mítica de imergir no espaço das Fontainhas – que se tornou uma ruína – e no Casal da Boba. Neyrat aponta esta mudança de registro, comparando as figuras de Vanda e Ventura:

Embora forte e fascinante, Vanda era ainda uma moça às voltas com problemas de droga, e o filme em torno dela engrenava suas sequências ao sabor de uma crônica do cotidiano sublimado. Ventura é uma lenda viva, *Juventude em Marcha* alça o relato e a forma ao nível do mito, da parábola.⁶⁸

Ainda que não concordemos que *No Quarto da Vanda* gire apenas ao redor dos problemas de Vanda com a droga – a redução de um drama de desalojamento coletivo a uma questão individual –, acreditamos que Neyrat evidencia uma diferença clara de postura entre os dois filmes e que esta diferença é fértil para a presente análise. Já em “O enigma de uma comunidade”, seção do primeiro capítulo deste texto, procuramos indicar de que forma Pedro Costa modificou a sua câmera para acolher a grandiosidade mítica que encontrou em Ventura e, agora por outro ângulo, o da iluminação, vemos que Ventura, um rei sem coroa de um mundo relegado às sombras, não pode ser mostrado sem que estas sombras primeiramente tomem a imagem por inteiro.

Nota-se também que, se de *Ossos* para *No Quarto da Vanda* foi necessário limpar o cinema de toda a ficção⁶⁹ que havia por trás das câmeras para que uma ficção mais

⁶⁸ NEYRAT, “Passo de gigante”, p. 116.

⁶⁹ Sobre uma ficção por trás das câmeras, já citamos e desenvolvemos no capítulo 1.4. esta declaração de Costa: “(...) es esta idea de intentar que el cine sea una experiencia más normal, de todos los días, más

verdadeira passasse a surgir das próprias personagens, de *No Quarto da Vanda* para *Juventude em Marcha* esta ficção do outro filmado se agiganta e redesenha todo o cinema de Costa, o que mais uma vez reafirma a ideia de um materialismo cinematográfico que incorpora em todos os aspectos da produção a imprevisibilidade da rodagem. Não se trata de virtuosismo, mas de uma poética da incorporação em que a atenção a Ventura força o cinema para fora de si mesmo, obrigando a arte a curvar-se ao homem. Eis a origem de um filme singular: o respeito absoluto da forma por aqueles que se busca retratar. Um respeito que jamais tornará a forma uma *maneira*, pois no maneirismo reside uma industrialização do olhar que nega este devir outro do cinema.

Quando falamos em imprevisibilidade, não se trata aqui de afirmar uma curva em direção ao documental, mas no aumento da relevância daquilo que acontece durante os momentos em que não se está filmando para a construção daquilo que será filmado. Desta relevância do extra-fílmico, podemos falar em dois aspectos. Um deles é a convivência do realizador com os atores e com a pequena equipa.

Sometimes elements from life come into the picture and can enrich our invented things. Some nightmare, a preoccupation, a recurrent pain, can always find its way into the film, in one form or another. I guess these elements are difficult to be welcomed in a normal production: even if somebody is ill or not feeling well, they'll have to shoot. It's a ruthless machine. If Ventura or Benvindo are not well, we won't shoot. Like Godard used to say, "If an extra is ill, I won't shoot". Anyway, in our films, no one's an extra. You have to work on your schedule, prepare your daily plan with a different attitude, with a point of view.⁷⁰

Este ponto de vista do acolhimento à alteridade e ao inesperado, que orienta não apenas a narratividade fílmica, mas também a organização dos planos de filmagem, é assumido com radicalidade, e interessa ao pensamento da comunidade pela prioridade dada a outros tempos que não o da produção cinematográfica convencional. O cinema

constante, más dedicada, teniendo una correspondencia con la realidad. Yo sentía siempre que había demasiada ficción en los rodajes, pero detrás de la cámara, entre los técnicos, los actores, los directores... la ficción era cómo intentaban que creyera en algunas cosas que son una pura invención." In: REVIRIEGO; COSTA, "El arte en una prisión". Entrevista a Pedro Costa. *Cahiers du Cinema*, España, número 14/Julho-Agosto 2008.

⁷⁰ GREENBERGER; COSTA, *In the shadows of catacombs*. Entrevista a Pedro Costa, 2015. In: <http://derives.tv/in-the-shadows-of-catacombs/>. Consultado em 31/07/2018.

não deve ser uma violação nas vidas das pessoas filmadas, pois elas estão a emprestar suas histórias, desejos, sonhos, pesadelos e até as suas dores aos filmes.

De outro lado, temos a adaptação da rodagem e suas características técnicas segundo este ponto de vista, que corresponde ao empenho em tornar estas imagens da memória oferecidas pelos atores em cenas bem filmadas e construídas. Em *Tout Refleurit* de Aurélien Gerbault, aos 23'50" é dado ao espectador acompanhar um momento de filmagem da cena do hospital que aparece em *Juventude em Marcha* às 2h40'40", quando Ventura vai visitar Paulo. Se em *No Quarto da Vanda* o processo das filmagens levou aos espelhos e refletores de esferovite, nesta cena de filmagem vemos um quarto de hospital montado provavelmente num apartamento do Casal da Boba, especialmente para o filme. A câmera de Gerbault se instala atrás de duas cortinas de tecido branco, provavelmente colocadas ali para controlar melhor a luz. Também atrás destas cortinas, Costa e Olivier Blanc, o diretor de som, procuram a melhor captura sonora enquanto Paulo ensaia a sua fala sobre a mãe que ele não encontra há muito tempo e sobre a qual sabe apenas que faz *crochet* todas as tardes numa esplanada da Trafaria. O artifício é afirmado como uma forma capaz de apreender camadas mais profundas da memória dos atores-personagens, e a montagem de um cenário com algumas lâmpadas, tecidos, biombos e refletores permite que a construção da imagem se complexifique e faça expandir a memória e as histórias da comunidade para o campo do visível. Estamos no duro combate com a matéria, em que a clareza do plano oferece visibilidade a camadas de memória e obscuridade que não seriam atingidas num registro de pretensa pureza documental.

O cinema de Pedro Costa, por trabalhar com atores que representam os papéis de si mesmos, muitas vezes é associado a uma dimensão documental que não deixa ver um gesto criador fundamental: este cinema, ainda que comece na presença física e na inscrição do gesto e respiração de pessoas comuns, avança poeticamente através da ficção. *Juventude em Marcha* é um filme que evidencia este esquema, embora ele esteja presente de forma aguda em *No Quarto da Vanda*, mas seja menos perceptível.

Este entrelaçamento entre o documental e o ficcional remete a realizadores como Jean Rouch, que se reunia com seus atores-personagens em deambulações delirantes, como em *Moi, un noir* (1958). Embora resolva esta relação entre ficção e documentário de uma forma bastante diferente, Rouch é um exemplo de cineasta que baseia sua *mise-*

en-scène numa poética dos encontros. O etnógrafo e realizador desenvolveu a noção de *Cinétrance*, afirmando que, quando se junta uma fatia da realidade e uma câmara, surge algo novo, que não existiria se a câmara não estivesse ali. Temos uma definição do cinema em tudo diferente de uma máquina de reproduzir o visível. O cinema é capaz de muitas coisas em relação ao visível, mas não de reconstituí-lo, uma vez que, pela própria característica do cinematógrafo, ele estabelece um ponto de vista, o que é necessariamente uma decisão estética. Tanto Costa como Rouch trabalham sobre este compartilhamento da criação, servindo-se deste mundo criado junto aos personagens para colocar a hipótese de outros mundos.

O mundo é horizonte da ficção e a ficção é horizonte do mundo enquanto hipótese de um outro mundo. Um outro mundo que, por ser outro, é ainda o outro do mundo da nossa experiência, e por isso mantém com este vínculos imprescindíveis.⁷¹

No início das rodagens de um filme como este, não há mais do que um grupo de pessoas que se reúne para, aos poucos, descobrir cenas, objetos, palavras e olhares que vão se constituir como filme. Não há um guião predeterminado, embora possa haver uma ideia de base, como “mostrar o bairro a partir do quarto de Vanda” ou “filmar Ventura como um pioneiro do bairro”. Neste instante inicial, o realizador dispõe apenas das presenças fortes dos atores desta pequena companhia de bairro, para em seguida começar a trabalhar a partir de conversas, histórias e impressões. É aí que começa a se formar a ficção, quando estas memórias começam a se condensar em textos construídos de forma compartilhada.

É preciso dizer que nenhuma destas cenas foi inventada apenas por mim: foi organizada por mim e por eles. Eu não escrevi uma só palavra, limitei-me a organizar um pouco o que eles queriam dizer. (...) É o encontro da minha sensibilidade com a deles; é uma espécie de ficção, de documentário poético sobre uma certa memória.⁷²

⁷¹ COELHO *apud* MONTEIRO, *Imagens da Imagem*, p. 78.

⁷² COSTA; GRAÇA DIAS, *O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitetura em Portugal*. (fascículo 2: *Juventude em Marcha*), p. 4.

Há, portanto, um entrelaçamento do documental, que é a inscrição dos corpos própria do cinema, e do ficcional, que é esta elaboração coletiva da memória dos próprios atores, que se serve de todo o tipo de expedientes ficcionais para ser ativada em sua forma cinematográfica mais potente. Pedro Costa assume esta qualidade ficcional de seu cinema ao relacionar ficção e memória através da equivalência: ficção = memória.⁷³

Em *Juventude em Marcha* transparece esta contaminação da memória e das histórias por todo o filme, desde o primeiro plano em que vemos uma casa semi-destruída da qual móveis são lançados pela janela. A câmera se posta num ângulo contra-picado que deforma o espaço, e a casa está mais iluminada pelas luzes exteriores do que por dentro. Há um foco luminoso central que é praticamente emoldurado pela escuridão, o que vai se repetir em muitas outras partes do filme com os corpos das personagens. Depois desta ação, vemos Clotilde falar de sua infância em Cabo Verde, quando nadava num mar perigoso onde os rapazes não tinham coragem de ir. Da margem, os meninos cantavam o amor enquanto Clotilde nadava como um peixe. O medo que os rapazes tinham era porque ali havia tubarões, mas eles nunca se aproximaram dela. A fala de coragem da mulher de Ventura é dita com um punhal nas mãos, “como se fosse uma tocha no escuro”.⁷⁴ Ela, que expulsou o marido de casa e lançou os seus móveis para fora, diz estas palavras e penetra na escuridão, iniciando o filme. Clotilde não vai mais aparecer, mas será por todo o filme esta pessoa para quem Ventura não pode mais voltar, lançado à sua sorte e à procura de que algum de seus incontáveis filhos o queira abrigar.

A errância de Ventura, sempre acompanhada por esta câmera em contra-picado, vai deformando o espaço e o desenho de luz também fica deformado, originando formas sombrias que se integram como elemento narrativo. Em alguns casos, como em 1h54’09”, cena em que Ventura está em frente à casa de Bete, a cena parece ter sido filmada com o sol a 60°, o que faz a sombra do telhado na frente da casa tornar-se tão pontiaguda que se assemelha a garras. É o momento em que Ventura e seu amigo da oficina vêm passar o cortejo fúnebre de Zita, e a treva pontiaguda parece funcionar como um comentário visual que rima com o diálogo dos dois:

⁷³ Esta relação entre a ficção e a memória foi estabelecida pelo próprio realizador após a projeção de *Cavalo Dinheiro* na Cinemateca Portuguesa, em 29/01/2015, durante o ciclo “Realizador Convidado | Pedro Costa”.

⁷⁴ RANCIÈRE, “A carta de Ventura”, p. 107.

- Mais um que se foi.
- Zita, filha de Lena - diz Ventura.
- O veneno do costume.
- Não foi o veneno que ela tomou, foi o veneno que tomaram por ela antes dela nascer.

A sombra nessa sequência e nas outras diante da casa de Bete parece anunciar o destino amargo dos que nascem naquele bairro, que já vêm envenenados de nascença. Zita foi uma das personagens mais importantes dos dois filmes anteriores da *Trilogia das Fontainhas*, e Pedro Costa criou com ela uma grande amizade. Mas não foi a única morte no período de filmagem de *Juventude em Marcha*.

O Ventura dizia, quando estávamos a filmar: a violência mora no Casal da Boba. Como um relógio, anunciava no início da rodagem: “morreu mais um”. Calmamente, com a sua postura. Era a sua maneira de nos dizer qualquer coisa sobre ele, sobre o bairro. E também nos queria dizer: não esqueçam disso.⁷⁵

A frase inicial do diálogo citado anteriormente ecoa o refrão de Ventura. E se ele pedia que isso não fosse esquecido, o filme parece também assimilar este problema em sua matéria, pontuando grande parte das imagens por esta escuridão que, ainda mais aguda que em *No Quarto da Vanda*, nos recorda sempre o quanto estas vidas são marcadas pela tragicidade. E o são ainda mais pela evolução da violência no Casal da Boba em relação às Fontainhas. Neste filme, as imagens são feitas em parte no que resta do bairro destruído, onde a escuridão impera, pois as casas já estão na sua maioria abandonadas ou totalmente destruídas. Ventura vive em uma delas com seu amigo Lento. Uma casa que, além de arruinada, ardeu por dentro, o que torna o ambiente ainda mais sombrio. Nesta casa, as personagens são verdadeiramente emolduradas por esta treva que corresponde não apenas à falta de iluminação pública ou particular, nem somente ao triste estado da casa, mas também a este mau destino ao qual são submetidos os moradores dos bairros de lata. E, no caso de Ventura, que passa o filme a recitar repetidamente a carta de Robert Desnos, este emolduramento imanta uma população ainda maior de explorados e humilhados, uma vez que esta carta foi escrita por Desnos às vésperas de sua execução num campo de extermínio da Alemanha nazista. É como se este breu que os circunda

⁷⁵ CÂMARA; COSTA, “Em Portugal estamos a um passo deste abismo” – Entrevista a Pedro Costa. *Público*, 25/09/2009, caderno Ípsilon.

fosse habitado pelos ancestrais africanos de Ventura, mas também pelos mortos de outros tempos. Olhar para Ventura dá acesso apenas a uma parte visível de uma grande tragédia humana intangível, tragédia esta que está a se encenar diariamente num bairro de lata nos arredores lisboetas, e no bairro social que lhe sucederá.

No caso do Casal da Boba, encontramos um cenário de extrema claridade em relação às Fontainhas. O conjunto habitacional é recém-construído e está com as pinturas novas e brancas. A primeira vez que o novo bairro aparece em *Juventude em Marcha* é quando Ventura vai procurar Vanda entre os prédios, aos 9'34". Ele sabe que ela vive por ali, mas não sabe em qual apartamento. Enquanto ele grita o nome da filha, vemos o branco dos novos prédios aparecer em toda a sua intensidade, iluminado por um sol forte, mas sob um céu negro sobrevoado por pássaros, que nos diz que a brancura que foi oferecida aos ex-moradores das Fontainhas não é uma solução, e que a morte paira sobre suas cabeças de forma ainda mais dramática do que no bairro anterior.

As paredes claras não são um sinal da qualidade daqueles apartamentos. O próprio filme sinaliza que, como traço arquitetônico, elas não satisfazem aos moradores, habituados às casas construídas por eles mesmos, com suas características.⁷⁶ Já analisamos anteriormente a cena (que começa à 1h56'09") em que Ventura, deitado no colo de Bete, tentava com a filha adivinhar na parede da barraca as figuras que se formavam pelo desgaste do tempo: tartarugas, leões, um policial. A parede sarapintada das casas antigas, a sua luz baixa, as marcas de construção e utilização prometiam ainda

⁷⁶ Em *Cavalo Dinheiro*, uma figura recorrente do filme será a “mancha de humidade nas paredes de nossas casas”, que descreve o que virá a acontecer com as paredes mal construídas dos conjuntos de apartamentos do Casal da Boba. Perguntado por um médico sobre o que teria causado a sua prisão/internamento, Ventura responderá que ela se deve a estas manchas, agregando num mesmo instante dois momentos históricos diferentes, fazendo da humidade que tomou conta das novas paredes que lhes foram oferecidas uma passagem alegórica que une a violência sofrida por ele no período pós-revolucionário e aquela que é resultado do descaso histórico a que são submetidos os desalojados das Fontainhas.



uma imaginação e um sonho de quem pretendia decidir que futuro teriam.⁷⁷ O Casal da Boba e sua hiper-iluminação apagam esta potência de imaginar: “demasiada luz cega”.⁷⁸

Mas a resistência desta comunidade é imaginar, ainda que seja entre paredes brancas e num novo regime de luminosidade. A nova luz do bairro é reveladora de uma atualidade, duma forma de construir, um padrão de edificações consideradas um modelo de vida. Mas sabemos que a entrada na obscuridade pode revelar muito mais da contemporaneidade, conforme define Agamben, do que aquilo que está sob os holofotes do presente.

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.⁷⁹

Esta operação citada por Agamben para atingir o presente através das trevas é inspirada na concepção nietzscheana de que o contemporâneo é o intempestivo, o inatual. O filósofo considerava um defeito ser considerado com orgulho pela própria época:

“Intempestiva esta consideração o é”, lê-se no início da segunda “Consideração”, “porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que

⁷⁷ “Enfim, estão a viver em casas que não fizeram. No fundo é isso que lhes transtorna a vida. Ou seja, as barracas das Fontainhas, por muito más que sejam, são as barracas dos pioneiros, são casas que eles fizeram com as suas próprias mãos, com os tijolos, com a areia que traziam dos estaleiros onde trabalhavam, meio emprestados, meio comprados; faziam-nas aos fins-de-semana. As cores eram deles, e a organização do espaço também era deles, enfim, era deles no limite da clandestinidade em que viviam. Agora, com esta espécie de nova, falsa liberdade, foi-se tudo. Foi-se a verdadeira liberdade e não sabem o que hão-de-fazer daquelas paredes. No filme há uma pequena metáfora sobre ‘as figuras nas paredes’.

É preciso dizer que nenhuma destas cenas foi inventada apenas por mim: foi organizada por mim e por eles. Eu não escrevi uma só palavra, limitei-me a organizar um pouco o que eles queriam dizer. Devo dizer que tenho o pressentimento de que naquele sítio a situação se vai tornar ainda mais violenta e não violenta no sentido em que eram, ou ainda são, a Cova da Moura ou o Bairro 6 de Maio; violenta de uma outra maneira, agora que se abrutalharam as sensibilidades deles e se perdeu o sentido de comunidade. Portanto, o filme era também um bocadito sobre isso, nada de muito sociológico. É o encontro da minha sensibilidade com a deles; é uma espécie de ficção, de documentário poético sobre uma certa memória.” In: GRAÇA DIAS; COSTA, *O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitetura em Portugal*. (fascículo 2: *Juventude em Marcha*), p. 4.

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, “Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural”, p. 42.

⁷⁹ AGAMBEN, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 62.

somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta”.⁸⁰

A recepção dos filmes de Pedro Costa no circuito comercial de exibição cinematográfica portuguesa e mundial (não se pode computar aqui um sucesso comercial) nos indica que este cinema não é propriamente algo do qual o tempo presente se orgulhe. Ainda que seja feito em colaboração com os pobres, não atinge os cinemas de bairro (que em raros casos existem) e tem lugar restrito em *multiplexes*. A relação tão próxima de Pedro Costa com os atores-personagens de seus filmes e a forma como estes filmes nos trazem uma perspectiva histórica e um regime de luz absolutamente originais dentro do cinema lhes garante prestígio em festivais de cinema de arte. A análise de Rancière de que “para cada público, sociologicamente determinado, [há] o tipo de arte para ele formatado”,⁸¹ e a etiqueta de “filme para festivais” ou “filmes para cinéfilos” cola muito bem em Pedro Costa nesta *partilha do sensível*, sendo que, pelo contrário, ao propor um cinema partilhável, o realizador procura oferecer a um largo público a riqueza sensorial da vida dos mais pobres.⁸² Embora haja círculos em que estes filmes sejam bem-vindos, há também o poder capitalístico do cinema que naturaliza a sua exclusão da normalidade do cinema. É talvez porque Pedro Costa não pertença verdadeiramente a esta contemporaneidade. E se o realizador não coincide com o tempo em que vivemos, o que se dirá dos atores de seus filmes? Ventura, Vanda, Zita, Pango, Lento estão ainda mais desencaixados, distantes dos holofotes de nossa atualidade, e é deles que vêm as memórias trabalhadas pelos filmes. É deles também que vem o diagnóstico sobre a mudança de bairro e sua mudança de registro luminoso. Eles não estão interessados na brancura das paredes, nem nas portas que se trancam, pois sabem que estes elementos são materializações do extermínio de sua possibilidade de comunidade.

É por isso que *Juventude em Marcha* se distancia de um certo naturalismo que fazia *No Quarto da Vanda* se confundir com um documentário. É preciso refutar a história, reorganizar as sensibilidades, e é visível como os filmes de Pedro Costa têm se orientado para a criação desse clima onírico, quase de ficção científica. Algo que extraia as personagens de seu cotidiano imediato, para que entrem em uma experiência do

⁸⁰ NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58.

⁸¹ RANCIÈRE, “Política de Pedro Costa”, p. 61.

⁸² *Ibidem*, p. 61.

intenso. É nesta intensidade ficcional que ficamos com uma ideia da distância destas pessoas em relação ao tempo presente, porque estas pessoas “*were never properly introduced to the world we live in*”.

Y a un côté peut-être onirique ou de science-fiction dans tous mes derniers films. J’aime bien cette création d’un espace, pas étrange mais qui est hors du temps et de l’espace. On ne sait jamais si on est dans la chambre, dans la rue, à l’extérieur, s’il fait jour.⁸³

Este trecho da entrevista se refere a *Ne change rien*, e o realizador comenta sobre este lado onírico a propósito de como o baixista, que aparece apenas três ou quatro vezes no filme, fica parecido com os rapazes fugitivos dos filmes de Nicholas Ray, o que se deve, segundo Costa, à atmosfera geral do filme e à montagem. Mas também poderia se referir a Ventura a caminhar sob o céu negro do Casal da Boba, ou mesmo ao encontro de Ventura e Pango na loja de antiguidades (1h13’07” a 1h19’27”). No caso deste último poderíamos estar num outro tempo, antigo como um romance de Stendhal, ou na Boba quem sabe entre *replicantes* de um *Blade Runner* (1982)? O importante a se reter aqui é como o trabalho nos filmes atravessa uma primeira camada de tempo e, por insistência e disciplina, a comunidade se aprofunda na escrita cinematográfica e suas minúcias de forma a haver quase um desligamento do tempo presente e do mundo exterior.

Adrian Martin nos oferece uma potente imagem, a de uma térmita, para descrever este aprofundamento diligente do realizador e seus companheiros numa realidade ficcional que atravessa os tempos e extrapola os espaços:

É como se cada unidade cinematográfica – cada plano, cada bloco de som, cada gesto, cada paisagem – se ramificasse para um qualquer espaço do texto, invisível e com grande profundidade de campo, um espaço ao mesmo tempo completamente imaginado e fantasticamente concreto; essas ramificações encontram-se, tocam-se, entrelaçam-se, criando novas lógicas, novas ligações e novos nichos de mundos. As dinâmicas visuais de Costa criam sem dúvida a peça arquitetónica mais visível deste filme vivo, interior: as linhas de fuga do filme explodem em cada imagem, ao mesmo tempo que

⁸³ PONCET; COSTA, “La matière poétique – Entretien avec Pedro Costa”. In: <http://www.findeseance.com/>. Consultado em 15/06/2018.

escavam mais fundo, para levar a cabo um outro tipo de trabalho, diligente, como o de uma térmita.⁸⁴

Martin poderia estar a comentar qualquer filme de Pedro Costa, embora esteja a falar de *O Sangue*. Curiosamente, esta dinâmica de ligações entre sentidos internos a cada filme suscita também um pensamento sobre a relação entre todos os filmes (com suas correspondências e envios mútuos), cada um a se aprofundar nesta dinâmica do tempo presente que, “escavado” pelo incansável trabalho da comunidade, atinge outros tempos, referências, figuras e memórias.

Stella Senra indica uma característica da *mise-en-scène* que convoca o espectador para este lugar fora do tempo, que ora nos remete a um arcaísmo ancestral, ora à ficção científica. Para ela, o olhar das personagens dirigido para fora do plano desliga os filmes da “atualidade”.

(...) essa dinâmica dos olhares contribui para “suspender” o tempo do plano: se as falas do cinema de Pedro Costa podem se referir tanto ao presente quanto ao passado, tal flutuação temporal não está apenas em relação com a peculiaridade do que é dito; ela se deve também ao fato de que, ao remeter a atenção dos personagens para fora do quadro, sem que o contra-campo jamais “recupere” a continuidade espacial, é como se essas cenas estivessem também “fora do tempo”, ou que pudessem estar “em qualquer tempo”; de fato, as falas desses personagens são desprovidas da “atualidade”, ou mesmo do sentido de “urgência” que caracteriza o documentário, e padecem de uma espécie de “indistinção” temporal.⁸⁵

Não se trata, portanto, de tomar a pulsação do nosso tempo. O que um filme como *Juventude em Marcha* faz é penetrar nesse lugar de indistinção temporal, onde a ficção pode se desenvolver e fazer circular afetos e memórias. Com isso, os filmes podem inserir no presente um novo ritmo, que antes estava na escuridão das margens, dos subúrbios, que transformado em cinema perturba a pulsação do nosso tempo – e, nesta aliança intempestiva, torna-se intensamente contemporâneo.

⁸⁴ MARTIN, “A vida interior de um filme”, p. 96.

⁸⁵ SENRA, “Genciana amarela, genciana azul: *Tarrafal* e o estatuto da palavra no cinema de Pedro Costa”, p. 90.

4.7. Nas masmorras da história

Em *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa continua a trabalhar com Ventura. Quase dez anos depois, seu corpo é mais vulnerável, trêmulo, ainda mais marcado pela história dos excluídos do progresso, da qual é uma figura épica – e o jogo do filme nos conduz através desta história. O filme se inicia com uma série de fotografias de Jacob Riis mostradas em sequência. São registros da Nova York de finais do século XIX, fotografias da *The Other Half*, como a série foi intitulada pelo autor, mas que sabemos ser bem mais da metade da população mundial: naquele momento, enquanto uma parte dos norte-americanos vivia um deslumbre com as riquezas da América em crescimento, ele virou-se para um registro em tom de documentário social dos cortiços, das barracas, dos becos escuros e sujos onde viviam *gangsters*, ladrões e imigrantes. Um extrato social que tem ressonâncias com os moradores das Fontainhas e cujas imagens chamam a atenção do realizador de *Cavalo Dinheiro*. Estas fotografias são mostradas em uma sequência que começa em silêncio, mas a partir de 1'15" começamos a ouvir na banda sonora o som cheio do eco de uma galeria subterrânea, e aos 1'40" ouvimos o som de passos. A apresentação das fotografias é substituída pela imagem de um quadro sobre um cavalete: é a pintura de um homem negro, de Géricault (algo raro na história da arte, em que sempre se representou nas pinturas principalmente os estratos mais privilegiados das sociedades). A pintura estabelece com a *The Other Half* das fotografias de Riis uma espécie de *raccord* histórico, pois continuamos a ver no rosto triste do homem negro a marca dos povos humilhados através dos tempos. Os passos se aproximam, e em uma panorâmica somos conduzidos da pintura para Ventura, que de costas e sem camisa desce as escadas de uma galeria subterrânea, com as paredes de pedra. Lá embaixo, um portão de ferro, como o de uma masmorra, abre-se pelas mãos de um homem fardado de médico ou enfermeiro para que ele entre, e depois tranca novamente a porta. O plano que se segue é desnivelado, com a câmera torta provavelmente para criar tensão. Vemos um túnel escuro – uma masmorra – por onde Ventura vem em direção a nós, a caminhar como uma figura do Expressionismo Alemão, com passos lentos, vestido apenas com um calção vermelho e



boina. Uma luz forte atinge os seus olhos vidrados e, ao parar quando chega ao *close-up*, ele cobre os olhos com a mão. A seguir o cabo-verdiano aparece vestido com uma camisa semelhante à dos prisioneiros dos campos de concentração nazistas, um tipo de pijama listrado, e o enfermeiro vai cobrir suas costas com um sobretudo preto, enquanto o conduz por entre as galerias que vão finalmente dar num corredor obscurecido de hospital.

Este trajeto realizado por Ventura, grande *raccord* histórico que faz um arco desde a colonização da África, passando pelos subúrbios dos Estados Unidos e chegando à vida do cabo-verdiano, novamente o protagonista de um filme de Pedro Costa, vai conduzi-lo a um quarto do hospital, e é extremamente sintético de uma ideia que o seu corpo vai figurar por todo o filme. Este corpo fragilizado e enlouquecido é da mesma estirpe que os corpos dos vagabundos e criminosos nova-iorquinos, do homem negro pintado por Géricault, dos deportados dos campos nazistas: um corpo condenado a, na história, sofrer. Também o hospital neste filme condensa uma ideia de encarceramento que, ao longo da história, tornou-se uma forma de invisibilizar e domesticar os corpos daqueles que ameaçam a razão e a ordem estabelecidas. Esta introdução nos lança diretamente no conflito do filme, e funciona também como uma *regra do jogo*. Durante a 1h45', Ventura vai transitar por túneis, masmorras e galerias subterrâneas escuras que serão a passagem entre os planos, muitas vezes independentes, como é o hábito na montagem dos filmes de Pedro Costa, que tem na quase totalidade de sua obra uma montagem paratática.⁸⁶ Desta vez, o negro materialista da montagem elíptica, que antes se escondia no mínimo espaço fotogramático do intervalo entre os planos, será muitas vezes substituído por este recurso que, mais do que uma simples passagem narrativa, vai servir como uma regra do jogo e um comentário histórico.

Regra do jogo porque é este conjunto de galerias subterrâneas que passam de plano a plano que vai nos levar entre espaços de controle como o hospital, por ruínas como o escritório da falida construtora Amadeu Gaudêncio, para a qual Ventura trabalhou, aos bosques próximos à Amadora e a um elevador, onde a personagem tem um encontro com a estátua humana de um soldado, numa revisão alegórica de Abril de 1974 e seus desdobramentos. Esta regra do jogo permitirá que passemos não apenas entre

⁸⁶ FONSECA, “A recusa do esquecimento inevitável”, p. 19 e 24.

espaços diferentes, mas também que haja uma circulação por entre tempos heterogêneos, que se acumulam e se bifurcam entre os planos permitindo que a crítica histórica desenvolvida pelo filme se banhe nas convergências e assimetrias dos tempos distintos. *Cavalo Dinheiro*, em certa medida, realiza o dia do Juízo Final de Benjamin, no qual o passado deve caber inteiro “na ordem do dia”, ser “citável em cada um dos seus momentos”.⁸⁷

Em determinados momentos do filme estamos no dia 11 de março de 1975, quando Ventura tinha 19 anos e 3 meses. Quando alguns soldados, no dia da tentativa de contragolpe de António Spínola, lhe bateram. Ventura introduz uma figura chamada “o Homem da Capota de Aço”, materialização onírica (ou delirante) da violência que sofreu enquanto inúmeras correntes de esquerda disputavam a narrativa do 25 de Abril e um contragolpe de direita tentou tomar as ruas de Lisboa.

Em outro momento, os túneis subterrâneos do filme nos lançam em outro tempo entre os dias 23 e 30 de junho de 2013, quando Joaquim, o marido de Vitalina Varela, morre em Lisboa. A mulher, que provavelmente passara anos de sua vida à espera de ser buscada para viver com ele, tenta vir de Cabo Verde para o funeral, mas chega três dias atrasada. Por onde estes túneis nos levem, em que período histórico cheguemos, as personagens do filme são violentadas. Se houve progresso histórico, não contemplou os cabo-verdianos, que embora tenham construído os prédios, bancos e escolas, têm o corpo e a cabeça doente, e “manchas de humidade nas paredes de suas casas”.

O sistema de galerias que organiza o filme é também um comentário histórico, porque, ao contrário do Juízo Final de Benjamin, não há em *Cavalo Dinheiro* uma expectativa messiânica de redenção. O materialismo deste filme não abre espaço para a reconciliação, embora as personagens, como Vitalina Varela e Ventura, procurem cuidar-se e curar uns aos outros. Eles se visitam, se procuram, cantam suas canções, mas como diz o amigo de Ventura que vai visitá-lo no início do filme,

- Nossa vida vai continuar complicada, continuaremos caindo do terceiro andar, continuaremos a ser cortados nas máquinas de fábrica, continuaremos com dor de cabeça e pulmão, seremos queimados, marados, por causa das manchas de humidade nas

⁸⁷ BENJAMIN, “Sobre o conceito de história”, p. 223.

paredes de nossas casas. Continuaremos a viver e morrer assim.
É esta a nossa doença.⁸⁸

Se a escuridão é o espaço de trânsito por onde vagueiam os portadores desta doença, a de serem os excluídos da história, o estatuto da luz em *Cavalo Dinheiro* nos remete de uma forma ainda mais aguda do que em *Juventude em Marcha* ao poder e ao controle exercido sobre estes corpos. O primeiro plano do filme que foge ao breu da galeria subterrânea é no quarto de hospital para onde Ventura é levado. Ele chega de noite, mas aos 4'49", num corte seco, vemos a porta do quarto num plano bastante iluminado. É por ela que entram os amigos cabo-verdianos trazendo presentes: rapé, uma espada de São Jorge e avisos sobre a vida sob o domínio daquela instituição.

A maior parte dos planos mais iluminados é no contexto do hospital: a entrevista, ou o inquérito, que Ventura sofre por parte de um médico, aos 9'41"; um encontro com outro médico no refeitório da instituição (sequência que se inicia aos 27'20"); a volta do protagonista à sala de exames, aos 32'23", desta vez deitado semi-nu na marquesa e ouvindo a leitura que Vitalina faz das certidões que inscrevem na legalidade o seu nascimento, o casamento com Joaquim e o óbito do marido; aos 45'15" Ventura aparece deitado numa outra marquesa, desta vez nas catacumbas subterrâneas, mas neste caso ele recebe no rosto a luz forte de um projetor cirúrgico, e conversa com o homem que faz o papel do cabo-verdiano que o teria esfaqueado numa briga nos idos de 1975. Nesta sequência é como se a cirurgia feita para dar 93 pontos no corpo de Ventura fosse interrompida pelo seu algoz, e eles discutissem sobre a briga e as consequências na vida pessoal e laboral de cada um. É o mais próximo de uma reconciliação que o filme chega: afinal, podem ser inimigos na contenda, mas compartilham o destino de imigrantes em Portugal.

Além destas sequências aqui citadas, durante todo o resto do filme não há quase luz solar direta (fora um pequeno plano em que Ventura acorda ao lado do armazém abandonado da Amadeu Gaudêncio, onde trabalhou) ou um regime de luminosidade mais claro e aberto. Mas estes pequenos momentos de intensidade da luz não representam de forma alguma uma libertação do ocultamento político provocado pelas trevas. Os povos sub-expostos são ameaçados de desaparecimento pelo esquecimento ou pela negação

⁸⁸ Aos 7'55" de *Cavalo Dinheiro*.

daquilo que lhes acontece, mas os sobre-expostos (tanto pela espetacularização quanto pelas mãos da disciplina e do controle) também arriscam-se a um tipo de desaparecimento que passa pela dessingularização da sua presença, pela negação de seus gestos e afetos, pelo desaparecimento de sua voz em meio aos excessos da estatística e da luminosidade. E como observa Miranda,

A luz, em *Cavalo Dinheiro*, muitas vezes está representada pela presença de alguma instituição ou autoridade. São enfermeiros que retiram Ventura do escuro, logo no começo, para um quarto de hospital muito iluminado. É também diante de um médico (apenas ouvido no extracampo) que Ventura aparece iluminado, enquanto responde a perguntas sentado na maca. (...) A luz, então, é símbolo de autoridade (autoritarismo?), porque Ventura é um ser das sombras, tal como o conde Orlok de *Nosferatu – Uma Sinfonia de Horror* (F.W. Murnau, 1922), com quem ele guarda tantas semelhanças (inclusive físicas, nos “dedos tão finos e tão longos”, como observa a personagem Vitalina).⁸⁹

A vida de Ventura na penumbra dos corredores sombrios é uma sequência de pesadelos, o que justificaria uma sensação de alívio quando surgisse a luz, mas a claridade que lhe chega normalmente vem das instituições, é excessiva, e não acalma as suas dores. Na sequência do elevador, em que Ventura tem uma conversa polifônica com o Homem da Capota de Aço, estátua humana que alegoriza o ataque que ele sofreu dos militares no dia 11 de março de 1975, há um exemplo particularmente forte desta relação de ofuscamento causada pela luz das instituições. Em determinada parte do diálogo, à 1h29’27”, o soldado pergunta-lhe quatro vezes seguidas: “Onde você está no mundo, Ventura?” e ele dá respostas diferentes a cada vez. A pergunta vai excedendo o seu caráter puramente geográfico, tornando-se um desafio quase existencial. Na primeira resposta Ventura está dormindo na caserna da Andrade Corvo, outra empresa em que trabalhava. Na segunda, a memória o conduz a uma obra da companhia telefônica, quando o patrão lhe diz que não haverá trabalho, pois há uma revolução na rua. Na terceira, ele está assustado – “à rasca” – no Jardim da Estrela, com os companheiros Toti, João, Lila, Nené e Zezé. Havia muitos cabo-verdianos e muitas prostitutas. Neste

⁸⁹ MIRANDA, “Ventura, Vitalina e Portugal entre a luz e a escuridão”. In: <http://revistacinetica.com.br/home/ventura-vitalina-e-portugal-entre-a-luz-e-a-escuridao/>. _Consultado em 23/05/2018.

momento, um corte mostra o Homem da Capota de Aço ajoelhado, em silêncio, e imaginamos que o medo que Ventura sentiu naquele momento era pela aproximação de uma ronda de soldados. A imagem do soldado é acompanhada na banda sonora pelo fragmento de uma peça de Messiaen (*Apparition de l'Église Éternelle*), reafirmando o caráter trágico que se revela naquele instante, como se Ventura revivesse intensamente aquele terrível encontro com os militares. Corte para o cabo-verdiano novamente, que ainda ao som dos acordes trágicos do órgão protege o rosto com as duas mãos (numa rima interna com o início do filme, quando ele se protege da luz no túnel). Não há um aumento da luminosidade, mas a intensidade da lembrança é quase como se ele revivesse o episódio de sua juventude, se protegendo da instituição como quem quer se livrar de um foco de luz demasiado violento.

Se a tensão dos acordes ainda dura por quase um minuto, quando cessa a música não-diegética, Ventura já está com a sua tradicional postura hierática, e canta mais uma vez a canção *Alto cutelo*, d'Os Tubarões, a qual já conhecemos anteriormente no filme, e que narra a vida difícil do imigrado cabo-verdiano em Lisboa. A determinação com que canta e procura a canção na memória é a de quem procura combater o soldado com as palavras. “Mão de obra barata sem luz/ Mais um dia de treva/ Minha consciência e eu...” Ao que o soldado responde: “Me poupe da canção, não vai me vencer.”

4.8. O que deve ser iluminado

O percurso feito através dos filmes revela algumas faces da escuridão no cinema de Pedro Costa. Não é uma questão de pura plasticidade, mas de um compromisso: o que deve ser iluminado? O que é fundamental? De uma forma geral, mas sobretudo a partir de *No Quarto da Vanda*, a iluminação concentra-se nos atores-personagens, numa construção conjunta de postura, imagem, palavras e luz que acessa esta *ferida secreta* de cada um.

Enquanto se escrevia surgiu, ligada à iluminação/escuridão, a questão do materialismo, primeiro trazida por Brenez em relação a *Onde Jaz o teu Sorriso?*, mas de alguma forma presente em todo o capítulo, como uma linha que o atravessa diagonalmente. Na estética e política da comunidade, o materialismo descreve uma ética de abertura e receptividade aos imprevistos da filmagem, nunca perdendo de vista um trabalho compartilhado com aqueles que aceitaram oferecer as suas próprias histórias ao filme. Para que isso se dê, nem luz, nem escuridão, nem qualquer outro critério cinematográfico são opcionais – há uma justeza que é também uma questão de justiça: estas pessoas estão sempre a ser enganadas, e o cinema não pode repetir mais uma vez esta injustiça histórica. Ainda que não seja capaz de retirá-las da escuridão – pois a marca da irreconciliação não se remove com golpes de luz nem com o excesso de iluminação –, o cinema pode comprometer-se com a *clareza*, gesto exato de quem sabe que, se não fechasse soberanamente os olhos, acabaria por não ver mais o que vale a pena ser olhado.

5. Amizade

Quando se fala em amizade no cinema de Pedro Costa, para além da tematização desta forma relacional tantas vezes feita imagem em seus filmes, é também possível ver a amizade como uma forma de composição da comunidade, algo que, por mais vulnerável que seja, permite que ela possa caminhar junta, um *modus operandi* que nem sempre se manifesta como aquilo que os filmes contam, mas que certamente intervém na intensidade com a qual é possível contar algo.

Ao longo desta investigação temos escrito muito sobre a agressão permanente do mundo sobre estas mulheres e homens sobreviventes das Fontainhas (e ainda haveria mais por escrever), mas é preciso nos deter sobre aquilo que torna possível sobreviver com alguma dignidade ao inferno a que são submetidos. Esta camada permanece oculta nos filmes, embora seja perceptível a necessidade de um longo trabalho conjunto para chegar ao que eles apresentam. John Gianvito coloca bem esta relação entre o mistério dos procedimentos e a complexidade do edifício estético-político que os filmes de Pedro Costa exibem – bem como alguns fundamentos que o tornariam possível:

Perante estes filmes há uma centena de questões que surgem, sobre como é que isto foi feito, sobre o que foi ensaiado, sobre aquilo que foi descoberto, como foi possível construir todo este edifício. E apesar de ter lido uma ou outra declaração de Pedro Costa – *não é surpresa que o tempo e a paixão, o trabalho e a camaradagem sejam nutrientes essenciais* –, continuo às escuras em relação ao processo que possibilitou estas visões, tal como em relação a decidir que cenas acontecem antes ou depois, ou que personagens poderão estar vivas ou mortas. Mas eu dou-me por satisfeito.¹ [grifo nosso]

Este “edifício”, já o observamos anteriormente, parece-nos que não se construa apenas de solidez, mas também de sua própria e contínua destruição, que provém da aquisição de novos procedimentos, da incorporação de novos atores-personagens, do abandono de práticas e de relações que se desfazem. Como Gianvito assinala, há muitos

¹ GIANVITTO, “Amour Crépuscule”, p. 197.

destes procedimentos que ficam obscuros, mesmo que as declarações e entrevistas dadas por Costa já acumulem páginas e páginas repletas de explicações sobre como se organiza o trabalho da comunidade e que desvios ele vai sofrendo para passar das filmagens à construção do filme propriamente dito. Por mais que o realizador seja sincero sobre o processo, a preparação de cada filme e a relação com os seus companheiros de trabalho tem durado entre dois e três anos, com decisões que vão sendo tomadas pela experiência prática e cotidiana, que frequentemente deve se tornar uma difícil repetição. É por isso que há a necessidade de irrigar este ofício incansável de filmar com nutrientes tais como os que Gianvito aponta: “o tempo, a paixão, o trabalho e a camaradagem”.

O que ele indica também nos remete à noção de *fratura*,² que já trabalhamos com mais vagar em capítulos anteriores, mas que se refere à impossibilidade de se definir, diante de atores-personagens como Ventura ou Lento, onde termina a ficção e onde começa o documentário. Em cenas como as de *Juventude em Marcha*, há um intervalo que jamais conseguiremos transpor entre a imagem que vemos e as condições de criação e filmagem. Este capítulo não será uma regressão onde ressuscitaríamos a artificial divisão entre uma *comunidade real* (anterior ao filme, a qual se poderia retratar) e uma *comunidade visual* (a única à qual o espectador normalmente tem acesso), e sim um trabalho empreendido no terreno mesmo da *fratura*, onde esta divisão é indiscernível e onde se observa o complexo e sempre interminável *exercício de aproximação ao segredo do outro*.³ Quando Ventura e Lento estão de mãos dadas (a 2h23’23”), não estamos simplesmente a assistir a pessoas reais documentadas pelo filme. Há uma decisão coletiva de filmar a história de um homem que morreu eletrocutado no bairro, que no filme é encarnado por Lento como uma verdade. Depois de passar por um estado de semi-morte (estado por excelência da *fratura*), alguns planos depois Lento volta a aparecer no filme e, de mãos dadas com Ventura, eles discutem a vinda do mais novo para morar naquela casa. Mas Lento estaria vivo ou morto? Seria uma aparição real ou ficcional? Estamos aqui no impartilhável que se condensa em uma vida – num regime de intensidade bastante específico e resistente à compreensão.

² RANCIÈRE, *Os intervalos do cinema*, p. 178.

³ *Ibidem*, pg. 178.

Pedro Costa: Une chose est sûre, pendant les tournages, il y a un régime d'intensité qui est très différent. Je parle là des gens avec qui je tourne plus souvent, des gens du quartier. Quand on tourne y a des affects. Y a un degré de puissance des affects, positif ou négatif, qui est énorme. Sur le tournage, peut-être plus là-bas, c'est peut-être encore plus violent – je dis violent, pas au sens péjoratif -, plus puissant qu'ailleurs, que dans d'autres milieux. Je ne sais pas, je ne pense pas beaucoup à ça. Je crois que les cinéastes ne pensent pas beaucoup à ça. Mais dans ces tournages, c'est mélanger amour, peur.⁴

Quando Pedro Costa se refere a esta mistura de amor e medo, é para deixar claro que, na mistura de afetos que permeia as filmagens, além do amor circulante, há também uma possibilidade real de morte à qual os atores-personagens estão submetidos a todo o momento. Na continuação da referida entrevista, Costa afirma que, a cada dia que se dirigia às Fontainhas para filmar *No Quarto da Vanda*, nunca tinha certeza absoluta se encontraria Vanda, Zita ou a mãe delas vivas. Tinha mesmo dúvidas se encontraria a casa de pé. A morte se banaliza em um bairro como este, subjugado por uma cruel biopolítica.⁵

Pedro Costa: C'est banal, c'est naturel la mort. On ne sait jamais, maladie mélangée accident mélangé cas de police mélangé cas psychologique. Y a toujours un mystère. Pas un mystère romanesque mais ce genre de mystère très très banal. Ça c'est la société d'aujourd'hui qui fait que si t'as pas beaucoup d'argent en poche, si tu vas pas bucher tout le matin, tu peux pas vivre. C'est peut-être ça qui fait que mes tournages, enfin mes préparations tournées ou filmées sont pleines de cet espoir d'une rencontre, de trouver quelque chose par le film.⁶

⁴ PONCET; COSTA, “La matière poétique”. Entrevista a Pedro Costa realizada em Lyon, em 12 de janeiro de 2010. Disponível em <http://www.findeseance.com/>. Consultada em 15/06/2018.

⁵ O filósofo francês Michel Foucault foi o criador dos termos biopoder e biopolítica, que procuram explicar historicamente como funciona a influência de um soberano (governo) sobre a população e a sua transformação entre os séculos XIX e XX. Historicamente, a necessidade de uma autoridade na construção da sociedade acaba por oferecer aos detentores do poder o direito sobre a vida e a morte de seus subordinados. Com o crescimento das sociedades e a criação de tecnologias de controle, surge o biopoder, que, em vez de ter o poder sobre a vida, detém o poder sobre a forma de vida, sobre a qualidade de vida. As práticas disciplinares utilizadas até o século XIX visavam governar o indivíduo. A biopolítica, a partir da passagem para o século XX, tem como alvo o conjunto dos indivíduos, a população, e também irá determinar quem irá morrer e quem irá viver. Ver FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p. 277-293.

⁶ PONCET; COSTA, “La matière poétique”. Entrevista a Pedro Costa realizada em Lyon, em 12 de janeiro de 2010. Disponível em <http://www.findeseance.com/>. Consultada em 15/06/2018.

Se há casos de morte por violência interpessoal ou confronto com a polícia, também há um lado “misterioso” que se associa à condição de subalternidade e precariedade vivida pelas pessoas destes bairros. Pensemos também a morte lenta e silenciosa causada por racismo, desemprego, depressão ou loucura, efeitos do posicionamento do *biopoder* diante destas vidas. Este posicionamento manifesta-se em muitos casos pela ausência de amparo estatal, política que resulta de cálculos sociais que atribuem a estas vidas menos importância do que a outras.

Talvez a causa primária para o *acontecimento* da comunidade não seja a reação à violência do bairro, mas, independentemente de haver causas ou não, supõe-se que o encontro para as filmagens seja uma ocasião em que a mistura entre o amor e o medo favoreça a escolha de aprofundar-se no primeiro como proteção para os que se ligam ao cinema dessa forma.

Como poderia o realizador (e o cinema) se posicionar em relação a esta situação? O cinema não pode aparecer em um bairro como este a oferecer uma tábua de salvação para depois desaparecer de vista, sem sequer voltar no final das montagens para compartilhar o produto final. É preciso, pois, trabalhar com responsabilidade e compromisso em relação a estas pessoas. Na citação acima, Pedro Costa refere-se à esperança de que durante as rodagens se encontre algo para o filme, mas nesta mesma declaração o realizador também afirma que muitas vezes o que mais importa não é o que está sendo filmado, mas aquilo que não se vê.⁷ Do nosso ponto de vista, mesmo sendo impossível alcançar a densidade e a extensão deste modo de trabalho, os seus filmes de alguma forma deixam transparecer que houve muito esforço e muita convivência para atingir um certo nível de interpretação dos atores-personagens.

Ao analisar a sequência de um documentário sobre Iberê Camargo, o cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci e a sua esposa e montadora, Cristina Amaral, dão indicações sobre a força dos processos que não são visíveis nos processos artísticos:

⁷ “(...) c’est beaucoup plus les choses qu’on ne tourne pas qui compte, les jours où on ne tourne pas, où on doit faire des choses, où on doit aider quelqu’un à chercher quelque chose pour trouver un papier d’assurance, un médicament, n’importe quoi.” In: PONCET; COSTA, *Lá matière poétique*. Entrevista a Pedro Costa realizada em Lyon, em 12 de janeiro de 2010. Disponível em <http://www.findeseance.com/>. Consultada em 15/06/2018.

Cristina: Fora o trabalho que não fica visível. Lembrei das imagens do documentário sobre o Iberê Camargo, em que ele pinta, passa a espátula e tira tudo, depois pinta de novo, e tira.

Andrea: Isso que você fala é importante, porque você pode não ver mais aquela imagem, mas ela já fez parte da imagem que você está vendo.⁸

A lembrança de Cristina Amaral sobre este processo na pintura nos remete também ao cinema. Se no registro da pintura há pinceladas que são apagadas por um movimento de espátula, no cinema há uma construção coletiva de meses, em que palavras são encontradas mas depois esquecidas, gestos são trabalhados à precisão, distâncias, posicionamentos, luzes e sons são procurados pelo coletivo. O espectador não chega a presenciar este esforço que se dá ao longo do tempo, e que se constitui como uma parte fundamental do trabalho, garantindo que a intensidade se instale no provisório da comunidade. Entre as entrevistas de Pedro Costa, encontramos um trecho em que é possível compreender este processo intenso de repetições e a chegada de um momento figural em que um gesto de amizade assinala que o plano encontrou a sua forma mais potente:

Dans *En avant jeunesse*, dans la scène où Ventura et son collègue écoutent un disque, on a eu du mal à trouver ce geste d'amitié entre eux. On y est arrivé après plusieurs semaines de répétition très ennuyeuses, banales, monotones. Il y a dans cette scène deux types, un disque, on est enfermé dans cette pièce, on va faire et refaire la scène, et à un moment, à la quarantième prise, au lieu d'arrêter le tourne-disque, Ventura a mis sa main sur la main de son copain. Ce geste est intervenu à force de travail routinier. On a tout cherché, les mots, les regards, les positions. Et c'est par des petits ajustements, des petites choses de tous les jours que peut naître un geste pareil. Et Ventura et son ami ne se sont pas plaint, beaucoup moins que les acteurs. L'énorme différence avec des acteurs classiques, c'est qu'ils ne sont jamais sûrs. Je ne sais pas si c'est bien ou pas. Ils pourraient réessayer deux mois plus tard parce qu'ils ne sont pas sûr et doivent réfléchir. Un acteur à la cinquième ou la sixième prise dira "je ne sais pas ce que je peux faire de mieux, je suis assez sûr de ce que j'ai fait."⁹

⁸ ALPENDRE; TONACCI; AMARAL, "Conversa com Andrea Tonacci." In: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9121>. Consultado no dia 12/06/2018.

⁹ PAYEN; COSTA, "Entretien avec Pedro Costa. Propos recueillis le 10 décembre 2009." In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/02/la-cinematheque-francaise-entretien.html>. Consultado em 23/07/2018.



Este plano sequência é atravessado por muitas forças, desde políticas até afetivas, e já assinalamos na seção 2.3 o seu poder de sintetizar certa inclinação política do gesto no cinema de Pedro Costa, devido à forma como o movimento de Lento, ao rabiscar a mesa, interfere sobre a execução de *Labanta Braço*, o hino independentista cabo-verdiano. O gesto tão pouco abrangente (com relação ao espaço ocupado no plano) nos aparece como um verdadeiro abalo sísmico sobre a imagem, funcionando quase como uma declaração da capacidade do plano cinematográfico de captar a potência do gesto e de se modificar com a mínima vibração. Mas este trecho da entrevista de Pedro Costa nos remete ao gesto que o completa ou o responde, com o qual Ventura pede a Lento que interrompa seus movimentos bruscos para deixar a música continuar. Por meio deste depoimento podemos saber que o gesto foi uma decisão de Ventura e que reconfigurou completamente a conclusão da sequência, uma vez que nas repetições anteriores ela terminava com o mais velho a desligar a grafonola, incomodado com a interferência do amigo. A solução, entretanto, vem com a demarcação de uma relação de mais velho-mais novo entre os dois, feita com a elegância de um gesto de amizade: sem deixar a sua posição, Ventura apenas estica o braço e pousa a mão sobre o braço de Lento, interrompendo delicadamente, mas com alguma autoridade, a sua movimentação. O amigo mais novo para de rabiscar a mesa, levanta a cabeça e olha para Ventura, deixando a música continuar até o final da faixa, em *fade out*. A partir daí, o único movimento que vemos no plano é a respiração um pouco ofegante de Lento, enquanto a música termina.

É um exemplo de como processos que acontecem nos bastidores das rodagens – e são invisíveis ao espectador, como a pincelada que o pintor remove com a espátula, mas continua a fazer parte da imagem – reconfiguram significativamente uma sequência do filme. Diante desta ideia, podemos ir além, pois se os processos próprios da arte cinematográfica são formadores daquilo que a imagem virá a ser, há uma experiência que é ainda mais cotidiana e que ocupa o tempo da comunidade: embora Pedro Costa vá trabalhar todos os dias, nem sempre o seu trabalho é inteiramente dedicado à construção do filme propriamente dito. Há dias em que alguém está doente e não há filmagens. Há também dias que são dedicados a resolver problemas burocráticos dos moradores do bairro, levar alguém ao posto de saúde ou ir ao Serviço de Estrangeiros. O realizador tem outros compromissos no bairro que extrapolam o cinema:

Eu estou sempre no bairro por outros motivos. Pertencço à associação de moradores, à biblioteca, sou padrinho de 47 crianças, tesoureiro de outra associação... a minha vida no bairro não se limita aos filmes, e seria mau que assim fosse. Estou lá por outras obrigações, mas estamos pensando em fazer algo proximamente. A Vanda irá aparecer, mas em pequenos papéis, quero variar um pouco.¹⁰

Esta reflexão sobre o que acontece fora das filmagens não serve somente para demonstrar a intimidade do realizador com as pessoas do bairro e seu envolvimento ético com a comunidade, mas para referirmos a forma como o cotidiano de trabalho, não sendo vinculado exclusivamente à produtividade do cinema, é também formador de uma confiança e, por que não dizer, de um delírio coletivo que dão ideias e informam as histórias que compõem os filmes. Como resultado pode-se dizer que a ficção que é construída por esta comunidade (e que também constrói a própria comunidade) é toda permeada por aquilo que acontece quando a câmara está desligada. Pode-se dizer que a densidade da aparição destes atores-personagens irradia desta relação invisível de longo termo, quase familiar, mediada pela amizade.

¹⁰ COSTA, “O cinema é um ofício, é como ser pedreiro”. Entrevista publicada originalmente em espanhol na PHOTOESPAÑA. Tradução de SNPC, em 26/06/09. In: www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html. Consultado em 23/07/2018.

5.1. Enquadramento afetivo

Thom Andersen cita Deleuze para comparar o cinema de Pedro Costa a realizadores como Bresson e particularmente Dreyer que, em *La passion de Jeanne D'Arc* (1928), fez o que o filósofo francês considera como a primeira obra de arte do enquadramento afetivo. Para Deleuze, trata-se sobretudo de um estudo sobre o rosto, sobre como enquadrá-lo e “an extraordinary document on the turning toward and the turning away of faces”.¹¹ Andersen associa *No Quarto da Vanda* a este entrançamento entre o técnico e o afetivo, já que vemos uma enorme galeria de rostos dos habitantes do bairro das Fontainhas no filme. No entanto, o autor encontra em *Vanda* um aprofundamento desta relação, pois para ele há uma “estruturação afetiva dos planos e cenas”:

There is no character arc, no encompassing narrative. Actions are performed, sometimes over and over: Vanda smoking in her room, Vanda gossiping with her sister Zita, Vanda making her rounds selling lettuce and cabbage, Nhurro sweeping and cleaning. The neighborhood that is home to Vanda, her family, and her friends is being torn down around them. But the film, like Vanda herself, seems almost indifferent to the events it documents. The most dramatic ones, which might have been stitched together to create a plot, are not shown but related. Costa shifts the emphasis from what happened to the feelings that surge up when these incidents are recollected and retold. The film takes us into Vanda's room, a sanctuary she shares with Zita and few others, but it also seems to take us inside her mind. This is the secret of its special intimacy.¹²

Aquilo que Deleuze vê como uma característica que se atualiza no enquadramento de cada plano do filme de Dreyer, Andersen identifica em *No Quarto da Vanda*, mas generaliza o procedimento para todo o processo cinematográfico de Costa. Para ele, se Dreyer identifica esta potência afetiva do rosto e a glorifica, Pedro Costa encontra na amizade com Vanda e os demais companheiros das Fontainhas uma potência que

¹¹ DELEUZE *apud* ANDERSEN, “A band of outsiders”, p. 28.

¹² ANDERSEN, “A band of outsiders”, p. 28.

contamina toda a *mise-en-scène*, a ponto de afetar a estruturação dos planos e eliminar o arco dramático das personagens em favor de uma radicalização da montagem em *tableaux*. Se observarmos os filmes anteriores de Costa, veremos que de *O Sangue* até *Ossos* o realizador esteve sempre comprometido com uma rarefação do enredo, mas em momento algum chegou a este grau de desconstrução. Em *O Sangue* a morte do pai e o estado de permanente fuga dos irmãos Vicente e Nino situam o espectador em relação a uma intriga; em *Casa de Lava* temos a ida de Mariana para Cabo Verde em busca da família de Leão, e a desconstrução de sua personagem enquanto se choca culturalmente com as pessoas da ilha; em *Ossos*, um bebê que passa de mão em mão vai nos mostrando uma extrema vulnerabilidade social dos pais, bem como a de um grupo de mulheres que os cercam e uma enfermeira que tenta ajudar sem saber como. Se nos três filmes há histórias que se desenvolvem e criam relações de interdependência entre as ações de cada plano, mesmo que de forma rarefeita e desconstruída, em *No Quarto da Vanda* poderíamos talvez imaginar reordenações diferentes dos planos sem que isso alterasse a compreensão do filme, pois o que vemos é uma estrutura circular, mais afetada pelas relações durante as rodagens e seu encaixe no cotidiano do bairro. A ênfase se desloca, portanto, dos acontecimentos para os sentimentos que surgem deles – assim como na *Jeanne D’Arc* de Dreyer, em que os sentimentos sugeridos pelo rosto são mais importantes que os acontecimentos do filme.

Sabemos que este filme tem uma estrutura de produção completamente diferente dos três anteriores. Esta modificação dos meios de produção é uma das causas deste deslocamento econômico e filosófico. A posse dos meios de produção (câmera portátil, um microfone simples e uma lâmpada ou duas, com refletores de papel de prata), ao permitir outra qualidade de permanência no bairro, sobretudo no que diz respeito a uma temporalidade estendida, favoreceu o desenvolvimento da qualidade afetiva nas filmagens. Embora haja críticos que associem esta *involução* (apenas em termos de tecnologia, deixemos claro) do cinema de Pedro Costa a uma aproximação com o cinema documentário, Andersen relaciona este aumento da intimidade no filme a uma ampliação da qualidade dramática, aproximando *No Quarto da Vanda* dos melhores filmes do cinema clássico:

É assim que vemos Vanda Duarte e os amigos a fumarem heroína, a injectarem-se e a dizerem parvoíces. Mas também há momentos de uma ternura espantosa em que eles parecem ainda mais indefesos, momentos que fazem lembrar os encontros mais misteriosos dos melhores filmes de ficção. Por exemplo (um exemplo privilegiado na minha memória), num dos planos-sequência mais simples e brilhantes do filme, Vanda e o seu amigo Pedro estão sentados à beira da cama dela, a falar da morte de Geny, uma amiga. Ela dá-lhe um medicamento qualquer, ele dá-lhe flores. Há ali solidariedade e até amor, palpáveis. Supõe-se que Costa só poderia ter registrado estes momentos com câmeras leves e discretas. Mas, é claro, a intimidade do filme não é simplesmente uma questão de técnica. Houve de certeza um respeito e uma amizade mútuos e próximos entre Costa e as pessoas que filmou.¹³

A reflexão de Andersen é fundamental ao associar o deslocamento tecnológico em direção às câmeras leves e discretas a uma convivência mais consistente e duradoura, e se torna ainda mais relevante por não sobrevalorizar a questão técnica em detrimento da relação entre quem filma e quem é filmado. As câmeras digitais se generalizam cada vez mais na atualidade, mas isso não necessariamente determina a relação afetiva das equipas com aqueles que são filmados. Esse cuidado especial com as relações, para além da questão tecnológica, é portanto uma característica central do cinema de Pedro Costa, motivada por um histórico de permanência no bairro e pelas relações que ali se fizeram.

¹³ ANDERSEN, “Histórias de fantasmas”, p. 166.

5.2. Cine-Phília

Pedro Costa: (...) Na minha vida activa ou não activa, mesmo a dormir, tenho convivido sempre com coisas... por exemplo, os Straub ou o Hölderlin ou o Godard ou os Clash ou os Sex Pistols, tenho vivido sempre, sempre, sempre, numa espécie de... como é que hei de dizer...

Rui Chafes: Nunca estás sozinho...¹⁴

Entre as distintas palavras gregas utilizadas para o amor (*agápe*, *éros*, *phília* e *storge*), *phília* é a mais próxima da amizade fraterna e é a que, juntando-se com o termo *cine*, designa aqueles que nutrem um interesse apaixonado pelo cinema, sua crítica e sua teoria. A palavra *phília* também compõe com *sophia* para designar a filosofia, amor ao conhecimento ou à sabedoria. Práticas de olhar e duvidar, de incompletude essencial (diante do conhecimento e das imagens e sons), cada uma com suas especificidades, mas ambas se desenvolvendo a partir da solidão, seja diante do conhecimento ou das imagens, mas uma solidão que se coloca em mutualidade, em uma relação amorosa.

Pedro Costa encontra em certa fraternidade das imagens uma espécie de primeira comunidade, aquela que, embora se desse no compartilhamento da escuridão das salas, preservava a sua solidão. Já mencionamos a infância cinéfila do realizador a propósito da origem de *O Sangue*, mas vale a pena mencionar um período intermediário, o encontro entre a juventude como estudante de cinema num período pós-revolucionário e os primórdios da Cinemateca Portuguesa:

Antes de *O Sangue* pasé seis años viendo todos los días por lo menos una película importante y todo John Ford, todo Mizoguchi. En ese momento se preparaba la Cinemateca Portuguesa, que todavía no existía. João Bénard da Costa, que era mi profesor de historia del cine en la escuela, en ese tiempo empezó a organizar grandes retrospectivas. Rossellini vino a Lisboa poco antes de morir. Integral de Mizoguchi, integral de

¹⁴ FARIA; COSTA; CHAFES, “tu vais-te queimar...” *Público*, caderno Mil Folhas. In: www.pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/tu-vais-te-queimar.html?m=1. Consultado em 23/07/2018.

John Ford, cine norteamericano de las décadas del 40 y 50. Estaba en el punto exacto.¹⁵

Este momento – entre os primeiros anos depois do 25 de abril, passando pela escola de cinema e os primeiros trabalhos como assistente de realização¹⁶ – é muito definidor do que viria a ser *O Sangue*. O filme, ao colecionar citações de seus cineastas de predileção, delimita um passado para o cinema de Pedro Costa, pois ao declarar suas afinidades, o inclui numa família. Entretanto, num movimento contrário, o filme trabalha a questão do parricídio, colocando-se numa posição ambígua de orfandade. *O Sangue* será posteriormente rejeitado pelo realizador por seu excesso de cinefilia, mas não se pode negar que esta comunidade de realizadores que Costa “frequentou” por estes anos tenha continuado a informar o seu cinema, ainda que a prática de citação aos mestres tenha se dissolvido para se tornar menos uma necessidade e mais uma espécie de guia para o pensamento.

Podemos também assinalar a influência de professores como João Bénard da Costa e António Reis, que no Conservatório ofereceram a Pedro Costa não apenas uma noção da história do cinema, mas também um pensamento simultaneamente político, histórico e amoroso das imagens. Se Bénard da Costa era capaz de, com sua erudição, conectar a história do cinema com a história de séculos de pintura e demais artes pictóricas, Reis foi aquele que, dando uma noção de compromisso ao cinema, acolheu a rebeldia do jovem e a possibilidade de o punk manter-se como um *ethos* também no campo da realização cinematográfica.

¹⁵ COSTA, “En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter...” In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/en-aquella-poca-lo-que-me-gustaba-era.html>. Publicado em 16/05/2002. Consultado em 21/06/2018.

¹⁶ “En 1974, en la Revolución de Abril, yo tenía 14 años. El 75 fue un período muy agitado en Portugal, con golpes de Estado, y para un chico que vivió la agonía de un régimen muy mediocre, era lógico inclinarse hacia la extrema izquierda. Como no militaba activamente, me expresaba mediante la música con un compañero mío... siempre está ese amigo de la infancia. Estábamos un poco en la extrema izquierda y el anarquismo, y el rock era una necesidad política de afirmarnos de otra manera. Formé uno de los primeros grupos punk portugueses en 1977, y fue por él que entré en el cine: un día vimos un anuncio en el diario que decía ‘inscripción para la escuela de cine’. Yo era más cinéfilo que mi amigo, que se interesaba más por la literatura. En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter. De modo que fui de la música al cine, lo que me ayudó a definir rápidamente muchas cosas. Y cuando vi las primeras películas de Ford, Chaplin, Ozu, Rossellini, comprendí que eso era para mí y empecé a filmar.” COSTA, “En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter...” In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/en-aquella-poca-lo-que-me-gustaba-era.html>. Publicado em 16/05/2002. Consultado em 21/06/2018.

Quando nos referimos a António Reis como aquele que passou a Costa uma noção de que o cinema deveria ter compromisso, pensamos também na filmografia junto à sua mulher Margarida Cordeiro, que em quatro filmes¹⁷ – ao longo de 15 anos – construíram um corpo de trabalho monumental do ponto de vista etnográfico, poético e cinematográfico, juntamente com os camponeses de Trás-os-Montes. “Há coisas que não podem ser esquecidas”, dizia o realizador a seu aluno, referindo-se ao universo de saberes e práticas transmontanas que eles filmavam com a consciência de que estes se encaminhavam para a extinção. A poética dos filmes do casal de cineastas deriva de uma pesquisa intensa sobre os costumes e histórias locais, mas também da singularidade dos corpos, gestos e falas daqueles que se tornavam também amigos ao participar como atores nessas produções. Seus filmes eram feitos com poucos recursos e dependiam de outro tipo de relação com os atores¹⁸ – todos camponeses –, que não tinham na limitação material ou financeira um empecilho para a criação de uma poética do telúrico, do ancestral e do maravilhoso. Se o casal Cordeiro-Reis tomou como responsabilidade poética e política salvaguardar, sem concessões, o mundo em desaparecimento de seus amigos de Trás-os-Montes, alguns anos depois Pedro Costa encontraria nas Fontainhas um mundo em desaparecimento e o compromisso de, com o cinema, fazer com que ele se prolongasse de alguma forma. E na forma de trabalho com os atores de cada comunidade há a mesma centralidade de uma abordagem afetiva, da máxima atenção, da camaradagem e do aprendizado mútuo – fatores que comprovam uma herança profunda do cinema de Cordeiro-Reis transmitida ao de Costa.

¹⁷ *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1985) e *Rosa de Areia* (1989). Embora *Jaime* tenha sido filmado inteiramente no Hospital Miguel Bombarda, junto a um paciente psiquiátrico cuja obra reúne o poético ao caótico, incluímos propositalmente o filme nesta filmografia transmontana porque Jaime era originário da região do Nordeste português, e seus desenhos e pinturas incorporavam elementos cotidianos e mágicos deste universo.

¹⁸ “Posso dizer-te que jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas. Quando começámos a filmar com eles, a câmara era já uma espécie de pequeno animal, como um brinquedo ou um aparelho de cozinha, que não metia medo. Assim, dispor as iluminações nas suas casas, ou montar os espelhos nos campos para obter luz indirecta, não constituía problema. Era simultaneamente uma espécie de jogo. Foi, pois, possível exigir algumas coisas, a maior parte das vezes com ternura. E se estávamos com dificuldades, compreendiam isso muito bem. Uma coisa muito importante: podiam verificar pelo nosso trabalho que éramos igualmente ‘camponeses do cinema’, porque chegávamos por vezes a trabalhar 16, 18 horas por dia e penso que eles gostavam muito de nos ver trabalhar (...)” REIS; MONTEIRO, “Conversa com João César Monteiro”. *Cinéfilo* n°29, 20 de abril de 1974.

O casal Cordeiro-Reis não é a única herança cinéfila do cinema de Pedro Costa que lida com uma espécie de comunidade ou família de realização. Ozu e Ford, além de dar centralidade à questão familiar na maior parte de seus filmes,¹⁹ trabalharam com núcleos de técnicos e atores que se mantiveram unidos – como uma companhia ou família – executando funções técnicas ou interpretando personagens em várias obras diferentes.

No caso de John Ford, desde a sua fase inicial no cinema mudo houve um núcleo informal de atores que estavam em praticamente todos os seus filmes, apelidado de The John Ford Stock Company. Num período inicial, Harry Carey, Molly Malone, Vester Pegg e Bill Gettinger participam de seus primeiros filmes na Universal, entre 1917 e 1919. Francis Ford, seu irmão que já era ator e diretor de cinema, se integra à companhia no início dos anos 1920 e participa de filmes que incluem os clássicos *Steamboat Around the Bend* (1935), *The Prisoner of Shark Island* (1936), *The Quiet Man* (1952) e *The Sun Shines Bright* (1953). Um dos grandes protagonistas de Ford – antes da fase John Wayne – foi Henry Fonda, a quem foi entregue o papel de Abraham Lincoln em *Young Mr. Lincoln* (1939), além de outros clássicos como *The Grapes of Wrath* (1940), *My Darling Clementine* (1946) e *Fort Apache* (1948), no qual contracenava com John Wayne. Outro ator que participou em muitos filmes de John Ford foi Ward Bond, que estreou na companhia juntamente com John Wayne, em 1929, e participou de 25 filmes. Com eles, ainda poderíamos citar outros atores como John Carradine, James Stewart, Jack Pennick (com 41 filmes), J. Farrel MacDonald e Russel Simpson, cujos rostos ficaram marcados por participarem de dezenas de produções do realizador, gerando uma curiosa familiaridade a cada vez que assistimos aos filmes de Ford.

Esta companhia é conhecida por estar em muitos dos seus filmes, mas não necessariamente por participar da vida privada do realizador. Durante as rodagens, havia alguma tensão criada pelo rigor existencial que emanava de Ford, e também uma devoção

¹⁹ A intensidade do interesse fordiano pela questão familiar é documentada por Tag Gallagher em sua monografia sobre o diretor, na qual faz um levantamento da aparição de famílias em seus filmes. Em 55 filmes sonoros, 37 recorrem a famílias, das quais 7 são completas e 30 fragmentadas, ou 10 a ponto de se fragmentarem. As estruturas familiares se desintegram em 21 casos, e são ameaçadas mas preservadas em 18 outros casos (sobretudo nos filmes mais antigos). Apenas em uma obra, *Rio Grande*, uma família é refabricada. GALLAGHER, *John Ford: The man and his movies*, p. 569.



pela sua figura, mas a atmosfera era no geral descontraída e, segundo relatos, o diretor fazia a companhia agir como uma família. Gallagher monta um pequeno mosaico de citações de Arthur C. Miller para demonstrar a atitude cotidiana do realizador e como esta impactava os trabalhos da companhia:

“After photographing several John Ford pictures, I didn’t notice any pattern or method... He could not be compared even to himself from one day to the next,” said Arthur C. Miller. “This man directs less than any man in the business. As a matter of fact, he doesn’t direct — he doesn’t want any actor to give an imitation of him playing the part. He wants the actor to create the part — that’s why he hired him, because he saw him in the part. You’d sit at a big coffee table in the morning — everybody was there, whether you worked that day or not. You’d drink coffee until you couldn’t swig it down any more.” They would discuss anything, from football to aviation, and occasionally Ford would interject something concerning the picture. “He’d start telling you about some scenes, and suddenly a guy over there would realize that he was talking about the character he was playing — but he’d be talking to you. Now the actor would start using his imagination — I caught wise to this after a year or so — and you could see it, he wasn’t listening to the conversation anymore, he’d be thinking. This was the way Ford got performances out of people.” According to Miller, “There were never any long rehearsals, especially in the dialogue, nor did I ever see him act a piece of business for an actor, or tell when to look at someone, or read a line. There were no marks on the floor for the actors to position themselves [lest they look down for the marks]; he simply gave them a general idea of where to be. I heard Ford tell a writer that if he gave detailed instructions, all he would get would be a well rehearsed line of chatter. I am sure that this is the reason he never had drilled rehearsals and was displeased when he had to make a second take of a scene, which he seldom did”.²⁰

Além da manutenção de um ambiente familiar, destacamos a atitude singular do realizador diante de cada um dos atores e a tentativa de que cada ator extraísse a criação das personagens de si mesmo (“He wants the actor to create the part”). Este relato de Miller é interessante inclusive por trazer algumas nuances de como Ford estimulava um pensamento vivo da comunidade, não apenas por manter uma mesma família de atores, mas por trabalhar continuamente na ativação do pensamento de cada um, enquanto a

²⁰ GALLAGHER, *John Ford: The man and his movies*, p. 548.

convivência de trabalho se dava, mesclando as questões do filme a conversas corriqueiras. (“They would discuss anything, from football to aviation, and occasionally Ford would interject something concerning the picture.”) A total ausência de um método identificável, como ressalta o fotógrafo que inicia a citação, também nos interessa para o pensamento desta família/comunidade, pois demonstra que Ford cultivava na equipe alguma insegurança em relação ao que queria objetivamente, deixando uma margem de dúvida que deveria ser preenchida pela imaginação e pela atitude dos atores. Esta insegurança de base parece ainda mais reveladora se pensarmos que nestes filmes a família é uma questão central, e em Ford o núcleo familiar está normalmente em ruptura ou enfrentando crises, perseguições ou separações causadas pela intolerância do mundo. Um exemplo desta dinâmica familiar está em *The Grapes of Wrath*, filme em que a família Joad, expulsa de sua quinta em Oklahoma, parte em direção à Califórnia, anunciada, à época da Grande Depressão norte-americana, como uma espécie de Terra Prometida. O que se vê no filme, desde que sobem numa camioneta e partem da terra natal rumo à colheita de laranjas na Califórnia, é o tema por excelência de Ford: a tentativa de um grupo humano de sobreviver à adversidade²¹.

Esta odisseia de um grupo de pessoas do mesmo clã, familiares, amigos e companheiros ocasionais, ganha assim o significado de uma condição humana. A própria narrativa, recusando uma encenação de grandes situações e preferindo um registo quase documental de factos, apontamentos e reacções, sempre pontuado pela viagem, assume uma função nova, em que à acção se substitui uma certa contemplação, preferindo à síntese habitual uma demora que permite compreender melhor os eventos e as pessoas.²²

Ao longo da viagem, o clã vê-se lançado, como milhares de imigrantes aflitos do Oklahoma, numa cilada histórica que prometia um Eldorado na Califórnia, mas oferecia uma realidade bastante diferente, ainda mais exploratória, onde não havia terra disponível e os imigrantes deviam ficar em campos de desalojados, um flagelo social que o filme apresenta como o resultado deste êxodo descontrolado. A família vai sendo colocada em causa, dissolvendo-se: o avô morre e é enterrado à beira da estrada, e a avó também

²¹ Questão também tratada em PINA, *John Ford*, p. 59.

²² PINA, *John Ford*, p. 61.

falece logo a seguir. O desejo de comunidade está presente e é afrontado do início ao fim, mas ao contrário do livro que inspirou o filme – o qual Steinbeck finaliza com uma nota de raiva e desespero, com a jovem Rosasharn tendo dado à luz a um filho natimorto, oferecendo o leite de seus seios a um homem desconhecido e desesperado de fome –, Ford termina o filme com a família Joad encontrando um acampamento no qual é bem acolhida, ao contrário dos assentamentos miseráveis que encontrara no caminho. Embora Ford faça esta adaptação, insere uma nota politicamente mais agressiva com o discurso clássico de Tom Joad (Henry Fonda), à 1h57', antes de abandonar a família para colocar-se em marcha para defender os pobres e miseráveis.²³ Para que o final não fosse demasiadamente revolucionário para o ambiente dos estúdios cinematográficos, o diretor acrescentou outro discurso, de Ma Joad, pontuando o filme, a 2h02'30", de uma esperança carregada também de tristeza. “Os ricos surgem e morrem, e os filhos deles não prestam e desaparecem. Mas nós continuamos sempre. Somos os que sobrevivemos. Não conseguem acabar conosco. Não nos podem esmagar. Vamos continuar sempre, pai, porque somos o povo.”

Pina, a propósito deste final, não considera (talvez por desconhecimento) as polêmicas estético-políticas da adaptação do romance,²⁴ assinalando que, ao contrário do final de Steinbeck, no filme de Ford a família termina a caminho da luz: “Os Joad hão de sobreviver porque são o povo. Para Ford, o elemento essencial da sobrevivência era o amor – a compaixão humana, o sentimento do companheirismo – e os Joad dispõem destes elementos em grande abundância.”²⁵

A construção coletiva da comunidade de amigos que resistem e dão expressão cinematográfica a esta resistência em meio a um cenário hostil e ameaçador parece ser um ponto forte de encontro entre o cinema de John Ford e de Pedro Costa. O povo das Fontainhas é desterrado como o povo de *The Grapes of Wrath*; são em grande parte cabo-

²³ “Andarei por aí no escuro. Estarei em toda a parte. Para onde quer que olhem. Onde houver uma luta para que os famintos possam comer, estarei lá. Onde houver um polícia a espancar uma pessoa, estarei lá. Estarei nos gritos das pessoas que enlouquecem. Estarei nos risos das crianças quando têm fome e as chamam para jantar. E quando as pessoas comerem aquilo que cultivam e viverem nas casas que constroem. Também lá estarei.”

²⁴ A polêmica estético-política aqui citada é descrita de forma bastante detalhada em KEANE, *The Senses of an Ending: The Grapes of Wrath, Novel and Film*. In: <http://numerocinqmagazine.com/2012/08/27/the-senses-of-an-ending-the-grapes-of-wrath-novel-and-film-patrick-j-keane/>. Consultado em 31/07/2018.

²⁵ PINA, *John Ford*, p. 60.

verdianos que vão “morrer em Sacavém”, assim como as personagens fordianas que buscam uma redenção nas colheitas californianas; ambos os povos se deslocam cheios de esperança e encontram um cenário infernal, quase pior do que tinham nas suas secas origens. Para trabalhar esta quase ruptura da comunidade, os cineastas têm os seus heróis. A fórmula fordiana é a do *loner*,²⁶ personagem solitário entre solitários, sempre pronto a desafiar os desmandos dos poderosos, numa proximidade maior do que todos os outros com a morte, justamente porque está sempre pronto para lutar, seja para matar ou morrer. É esta figura que, interpretada muitas vezes por John Wayne [por exemplo em *The Searchers* (1956) e *The Quiet Man* (1952)] ou Henry Fonda [*The Fugitive* (1947) e *The Grapes of Wrath*], intervém no papel do herói solitário que reestabelece a ordem cíclica para a continuação da família/comunidade. Em Costa, o maior exemplo do *loner* é Ventura, uma figura de solidão profunda capaz de encarnar a honra dos heróis fordianos, não pela semelhança, mas pelo peso e singularidade de sua história. E aquilo que era da ordem do afeto cinéfilo, de uma reverência aos clássicos, é justamente o que atrai Pedro Costa para Ventura, e aquilo que inicia a amizade entre eles. A densidade de sua presença é capaz inclusive de aproximá-lo dos clássicos da história do cinema sem que haja necessidade de mostrar-lhe os filmes:

Les acteurs du quartier sont les meilleurs que j'aurai jamais, parce qu'ils comprennent ce qu'est le cinéma. Sans avoir vu les classiques, ils les jouent. Je n'ai jamais montré Ford aux acteurs. Pourquoi montrerai-je Ford à Ventura, alors même qu'il a déjà joué dans tous les films de Ford? Tous les jours, quand je me réveillais, je me demandais comment être à la hauteur de ce type-là. On peut appeler cela souci moral, éthique, respect, tout ce qu'on veut. Comment faire pour bien filmer ce type, pour bien raconter cette histoire?²⁷

Temos aqui uma inversão no pensamento convencional do cinema. Para Costa, não é o não-profissional que precisa se habituar à rotina de uma produção

²⁶ A figura do *loner* foi desenvolvida por Hartmut Bitomsky em um seminário centrado na obra de John Ford que ofereceu na Cinemateca Portuguesa, na rubrica Histórias do Cinema, entre 18 e 22 de Junho de 2012. As anotações deste seminário foram valiosos indicadores para o desenvolvimento do pensamento sobre o *loner* neste trabalho.

²⁷ BURDEAU; LOUNAS; COSTA, “Mon regard et celui des acteurs étaient le même”. Entrevista a Pedro Costa realizada em 4 de dezembro de 2006. *Cahiers du Cinéma*, n. 619, p. 74-78, 01// 2007. ISSN 0008011X. Disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/mon-regard-et-celui-des-acteurs-taient.html>. Consultado em 03/07/2018.

cinematográfica para atingir uma interpretação digna, mas o modo de produção do cinema que precisa se dobrar para propiciar aos atores-personagens o tempo e a densidade para atingir a sua própria grandeza na interpretação. Esta inversão assemelha-se ao pensamento de John Ford e à sua proposta de que “as personagens sejam construídas a partir dos próprios atores”.

Eis o compromisso dos filmes de Pedro Costa, um compromisso dirigido a figuras da estatura histórica de Ventura. Mas, se o cabo-verdiano age como um *loner* dos *westerns* de Ford, há ainda um aspecto tenso da construção das relações que ganha mais força se o compararmos com a ideia de amizade no cinema de Howard Hawks. Esta atmosfera comunitária, comparável tanto à de um cineasta quanto à do outro, acaba por se afirmar de forma mais premente no cinema de Pedro Costa no momento em que ele atinge a sua maior originalidade: justamente quando o realizador abandona as formas convencionais de produção e se lança a um convívio cinematográfico mais denso com seus amigos das Fontainhas. Este ponto de charneira que lança Pedro Costa no cerne do cinema contemporâneo e que o distingue (no nível dos meios de produção, ao menos) de toda uma tradição do cinema clássico, é o que o faz reencontrar sentimentos individuais e coletivos que são justamente associados a grandes momentos deste cinema.

Felizmente, a influência mais benéfica de Hawks e de Ford veio ao de cima em *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*. Há uma generosidade no trabalho deles, um desejo de solidariedade e de comunidade que transcende a dramaturgia muitas vezes insípida e preguiçosa, e Costa conseguiu recriar este impulso.²⁸

Talvez a influência de Hawks e Ford seja claramente percebida porque em cada um dos dois cineastas, e também em Pedro Costa, haja uma vida da comunidade que transparece na imagem e é cultivada desde os primeiros passos da construção do filme. Se no caso de Ford há uma construção da personagem vinda da convivência no *plateau* e formulada a partir da subjetividade dos próprios atores, no caso de Hawks não será injustificada a comparação que Rosenbaum faz entre o seu trabalho de realização e uma banda de jazz, como a de Duke Ellington. Para Rosenbaum, muitas vezes o trabalho de realização se assemelha ao de um *bandleader* que precisa saber deixar os outros membros

²⁸ ANDERSEN, “Histórias de Fantasma”, p. 171.

do grupo darem a sua melhor contribuição, e isso às vezes significa retirar-se para deixar um outro músico aparecer mais, ou criar desequilíbrios entre instrumentos de forma provocativa. De qualquer forma, para Rosenbaum, fazer um filme na concepção hawksiana é parecido com juntar os amigos para fazer música: “Ellington’s best music and Hawks’s best movies are both supremely about the joy of people living and working together.”²⁹ A arte de dirigir um filme seria, portanto, a de realizar conexões entre as pessoas, histórias e objetos.

As Farber once put it, Hawks’s “whole moviemaking system seems a secret preoccupation with linking, a connections business involving people, plots, and eight-inch hat brims,” and it stands to reason that plenty of these connections took place offscreen as well as on.³⁰

Ao especificar que a arte de realizar conexões muitas vezes acontece nos bastidores dos filmes, Rosenbaum sublinha a forma como esta vibração comunitária não se cria sem que o trabalho se dê até mesmo antes das cenas serem filmadas. Para além deste trabalho, não é possível recriar esta vibração num lugar onde ela não exista de forma alguma. Peranson identifica no som que atravessa as paredes nas Fontainhas – desde Vanda e Zita a gritarem com a mãe até o fora de campo, com as vozes, fragmentos de música e outros sons – algo que constitui um reforço ao “facto de o Bairro das Fontainhas ser uma comunidade vibrante, hawksiana”.³¹ Ou podemos citar, também, a frase de Costa: “Com pessoas desta intensidade, há uma tensão que tem de ser ouvida. Tentei criar um movimento sonoro que sublinhasse o peso e a tensão das coisas.”³²

A forma peculiar como Hawks introduz a questão da comunidade em seu cinema é marcada pela constante tematização do amor fraternal entre dois homens. Há uma espécie de esquema que norteia seus filmes: “Na maior parte dos filmes do diretor, uma mulher virá de fora e se intrometerá na vida dos demais personagens que estarão se

²⁹ ROSENBAUM, “Fresh clues to an old mystery: The Big Sleep”. Publicado originalmente no *Chicago Reader*, em 20/06/1997. In: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/01/fresh-clues-to-an-old-mystery-the-big-sleep/>. Consultado em 03/07/2018.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ PERANSON, “Ouvindo os filmes de Pedro Costa”, p. 294.

³² *Ibidem*, p. 294-295.

dedicando a alguma atividade específica na qual são especialistas.”³³ Esta mulher normalmente vai atrair ou será atraída por um ou pelos dois protagonistas masculinos, mas antes o realizador vai construir a amizade principal que orienta a história do filme, que não será isenta de tensões.

Em *The Big Sky* (1952), por exemplo, é logo na primeira sequência, em três ou quatro planos de grande precisão narrativa e não sem alguma violência, que Hawks vai introduzir a amizade entre Jim Deakins (Kirk Douglas) e Boone Caudill (Zeb Calloway). Jim viaja de carroça por uma estrada, no velho Kentucky em 1832, quando vê algo se mover no meio das árvores e apeia da carroça para ver o que é. Caminha na margem da estrada com a sua espingarda e ouve um som que parece o de um pássaro a cantar. Já convencido de que havia se enganado, vira-se para voltar à carroça, quando tropeça num tronco de árvore solto e cai no chão muito próximo a uma serpente, que se assusta com o movimento brusco e arma o bote para atacá-lo. Nesse momento, Boone aparece subitamente e lança um punhal, matando-a. Jim sorri aliviado, e o espectador ainda impactado com o início do filme percebe que ali se cria uma gratidão muito forte, pois Boone havia salvo a sua vida. Ele pede o punhal de volta, e Jim o entrega, perguntando se era ele quem tinha feito o som de um pássaro. Boone responde com um soco no queixo (um elemento bem hawksiano), ao qual Jim não pode revidar imediatamente, pois o primeiro acabara de salvar-lhe a vida. “Por que fez isso?” “Eu não gosto de ser seguido.” “E eu não gosto que me batam”, responde Jim Deakins, levantando-se com um sorriso provocador, “... especialmente quando não fiz nada para isso”. Ao aproximar-se, Boone dá-lhe um novo soco, que o derruba no chão mais uma vez. Jim ainda tenta continuar a briga, mas Boone olha para os pés do outro e diz a ele que não costuma brigar com pessoas de tornozelo machucado. É aí que percebemos que, algures, entre a punhalada que matou a serpente e os socos no queixo, Jim e Boone selaram uma amizade para a vida e para a morte. Boone pede-lhe uma boleia até Louisville, e os amigos vão ficar juntos ainda por muito tempo, numa expedição que vai subir o ainda selvagem Rio Missouri para tentar trocar peles de animais com os índios Blackfoot.

³³ FURTADO, “O último Hurrah: Rio Lobo de Howard Hawks”. In: *Contracampo Revista de Cinema*. <http://www.contracampo.com.br/63/riolobo.htm>. Consultado em 03/07/2018.

A mulher que vai aparecer e trazer alguma instabilidade à amizade entre os dois virá durante a viagem de barco rio acima. Teal Eye é uma jovem indígena filha de um importante líder da sua etnia que, capturada em uma batalha, estava em poder dos franceses que organizaram a expedição. O objetivo é devolver Teal Eye para favorecer o negócio de troca de peles de animais com os indígenas. Tanto Boone como Jim são atraídos pela jovem. Boone todavia nutria um desprezo racista pelos índios, pois reza a sua história familiar que o irmão havia sido morto por um nativo americano. Mas a distância aberta pelo racismo será transposta mais uma vez por meio do confronto físico (como foi com Jim): Teal Eye tenta recuperar um escalpo indígena que estava em poder de Boone (alegadamente o escalpo do índio que matara o seu irmão) e, enquanto eles rolam no chão, aos tapas, se apaixonam (aos 57'). *The Big Sky* demonstra que o amor hawksiano, tanto o fraternal (*philia*) quanto o carnal (*eros*) precisam de alguma dose de confrontação para desorganizarem a superfície normal das relações anódinas e se efetivarem.



Entretanto, esta paixão não pode se concretizar tão facilmente, já que é fundamental para a expedição que Teal Eye chegue intocada às terras de seu povo, ou os negócios estariam arruinados. É aí que esta comunidade de homens que sobe o rio se desequilibra: a rapariga é praticamente o objeto de desejo de todos, mas ninguém a pode tocar. Um dos franceses a assedia e é chicoteado diante de todos. A expedição segue rio acima com sua composição anômala: franceses, três americanos (somando-se a Jim e Boone o tio deste, Zeb Calloway, que completa o trio de caçadores) e a garota indígena. Uma *comunidade de incomuns* que é ligada menos por características identitárias dos seus membros do que pela ambição de fazer o negócio de suas vidas com as peles de animais. Durante a jornada, vão enfrentar situações entre a vida e a morte, entre a hostilidade dos indígenas e a monumentalidade de uma paisagem natural não domada pela civilização branca, sobre a qual ouviremos como reação a frase (aos 51'40"): "É um país enorme... a única coisa que há maior que ele é o céu." A imagem poderia remeter a um sentimento nacionalista, mas *The Big Sky* está mais ligado à pequena coletividade que se forma e à sua relação com a geografia inexplorada daquele território, do que a uma ideia abstrata de nação. A constante presença do céu como uma imagem que pontua o filme parece ser uma chave de compreensão para esta comunidade: todos diferentes, mas em certa medida iguais, porque pequenos diante desta paisagem, diante da vida e da morte e do grande céu que os acompanha. Esta ideia ampla de comunidade remete a Jean-Luc Nancy, que, através de uma proposição ontológica, afirma que a existência é algo que coloca todos os seres num espaço comum. "Que há de mais comum do que ser, do que o ser? Somos. O que partilhamos é o ser, ou a existência."³⁴ De alguma forma, ao tomar o céu como elemento englobante em *The Big Sky*, Hawks faz um apelo a esta igualdade de base que nos coloca todos diante da mesma vulnerabilidade. A partir desta noção de igualdade, o realizador vai propor este grupo heteróclito (franceses, americanos, dois índios Blackfoot...) para mais tarde, diante da desagregação do grupo, responder a mais uma situação de enfrentamento da morte com um elogio ao amor fraternal. Mesmo se este amor não puder ser considerado como uma necessidade, já que se partilha uma vulnerabilidade ontológica, ainda assim é ele que dá sentido e graça à narrativa hawksiana.

³⁴ NANCY, "Do ser-em-comum", p. 419.

Esta quase desagregação do grupo vai acontecer à 1h25' de filme, quando Deakins, Boone, Calloway e Poor Devil (o outro indígena da expedição) deixam o barco em meio a um momento de tensão com os Crows, a etnia indígena que habita o rio Missouri no trecho que é preciso atravessar para chegar à terra Blackfoot. Eles decidem ir caçar algo para o grupo e continuar a viagem, mesmo sob a vigilância hostil dos Crows. Deakins e Poor Devil vão caçar mais longe da margem e, em meio à busca, o barco é atacado pelos Crows. Boone e Calloway conseguem voltar ao barco Mandan, mas Deakins e Poor Devil continuam desaparecidos. Ao anoitecer, entretanto, o índio volta ao barco e dá notícias de Jim Deakins, que foi ferido em combate e está há uns três quilômetros rio abaixo. O francês dono do barco e líder comercial da expedição lamenta o desaparecimento de Jim com ar de quem pretende seguir a jornada mesmo sem ele, mas Boone, seguido por Teal Eye, desce à margem e vai à procura do companheiro. Neste momento vem mais uma vez à tona a ambiguidade amorosa que liga a indígena tanto a Boone quanto a Deakins, e eles fazem juntos a operação para salvá-lo, tanto como amigos do terceiro ferido quanto como potenciais amantes. Acaba por ser um gesto de generosidade de Boone, pois alguma tensão construída por Hawks acaba por sugerir que ele poderia deixar o amigo morrer e acabar com a disputa amorosa, pois também concorria pelo amor de Teal Eye. Mas afinal a amizade é mais importante e, acompanhado pela indígena, Boone coloca a expedição em crise (pois ela era um “argumento” fundamental na negociação com os índios). Encontram Jim Deakins baleado na perna. Quando eles conseguem extrair a bala e voltar ao barco alguns dias depois, percebem que os funcionários da companhia de peles conseguiram enfraquecer o grupo (sem mantimentos, sem três caçadores, além de acreditarem que não tinham mais Teal Eye) a ponto do seu quase esfacelamento e que, à 1h37” de filme, era iminente a venda do barco, produtos e mantimentos para Streak, o chefe dos oponentes que negociava com os franceses. Mas Boone e Deakins entendem que Streak é quem – para manter o monopólio da companhia de peles – havia colocado os Crows contra a expedição, e interrompem esta negociação, obrigando Streak a mostrar a sua munição. Eles confirmam que a bala que atingira Deakins não vinha dos índios, e sim da espingarda de Streak, que tenta reagir e é morto.

Toda esta sequência é fundamental no entendimento da amizade como um pilar construtivo do filme, já que a saída de Boone para recuperar Deakins estava completamente fora da expectativa do coletivo, mas é justamente a reunião dos dois amigos (e a volta, com eles, de Teal Eye) que faz a expedição recuperar forças para continuar. O gesto impulsivo de Boone equivale quase à colocação de toda a viagem a perder, mas no final é este gesto de amizade que permite a continuação de tudo e o desvendamento da estratégia de Streak e da companhia de peles.

Deleuze associa o gesto heroico na *grande forma* do *western* e do cinema americano à ideia do englobante, pelo qual “o meio e as suas forças encurvam-se, actuam sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela fica apanhada”.³⁵ A forma consagrada deste tipo de filmes é o SAS’ (da Situação à Situação transformada por meio da Ação).³⁶ Em *Hawks*, esta ação não reflete uma tendência puramente individual da construção do herói, pois se Boone vai em busca de Deakins é também porque sozinho ele não poderia continuar. E por isso ele precisa se lançar à floresta repleta de indígenas Crows para recuperar o amigo.

O englobante último é o céu e as suas pulsações, não apenas em Ford mas até mesmo em *Hawks*, que faz dizer a uma das personagens de *Céu Aberto* (*The Big Sky*): é um grande país, a única coisa ainda maior é o céu... Englobado pelo céu, o meio engloba por sua vez a colectividade. É como representante da colectividade que o herói se torna capaz de uma acção que o iguala ao meio e restabelece neste a ordem acidentalmente ou periodicamente comprometida: são necessárias as mediações da comunidade e da *land* para constituir um chefe e tornar um indivíduo capaz de uma tão grande acção.³⁷

No espaço comum pelo qual viaja a comunidade do barco Mandan, sob o céu que encobre suas cabeças, Boone é aquele que precisa realizar uma ação excepcional para restituir a normalidade da situação, mas a sua escolha não está dentro das expectativas do grupo, pois é baseada no amor fraternal por Jim Deakins. A grande ação de Boone, mais uma vez salvando a vida de seu amigo, de alguma forma vai decidir de uma vez por todas a ambiguidade do filme sobre o amor entre os amigos e uma disputa sutil entre eles por

³⁵ DELEUZE, *A Imagem-movimento – Cinema I*, p. 214.

³⁶ *Ibidem*, p. 214.

³⁷ DELEUZE, *A Imagem-movimento – Cinema I*, p. 219.

Teal Eye. Quando chegarem à aldeia dos Blackfoot, Boone não apenas irá assumir o seu amor pela índia como também irá casar-se com ela (inicialmente sem saber o que estava fazendo), entregando-se ao desejo, mas sem romper completamente com o seu racismo. Ao fim do filme, o inverno se aproxima e a expedição começa a descida do rio em direção a St. Louis, onde vão vender as peles e fazer uma fortuna. Num primeiro momento, Boone se despede de Teal Eyes para seguir com o Mandan e o amigo Deakins. Entre a forte motivação da amizade e o amor por sua recém-desposada Teal Eyes, Boone se livra do escalpo que ainda guardava consigo, num gesto de abandono do racismo, e acaba por voltar e assumir o seu amor carnal.

Entre os filmes de Howard Hawks que permitem paralelos com os de Pedro Costa, *Rio Bravo* (1959) provavelmente é aquele cujas ressonâncias ativam a compreensão do comunitário de forma mais evidente. Por ter sido aquele em que Hawks quis levar ao paroxismo muitos traços de sua estilística, sendo desta maneira o mais clássico possível,³⁸ *Rio Bravo* condensa muitas características que já foram citadas na análise de *The Big Sky*. Entre elas, podemos acentuar a questão da amizade viril, aqui desenvolvida primeiramente entre John T. Chance (John Wayne) e Pat Wheeler (Ward Bond) para, depois da morte de Wheeler, ser direcionada para Dude (Dean Martin). Ao contrário da amizade franca entre Chance e Wheeler, há na amizade com Dude um afeto demonstrado agressivamente por Chance, que tenta recuperá-lo do alcoolismo para transformá-lo em um delegado. Outro traço relevante é a formação heteróclita do grupo formado pelo Xerife Chance para ajudá-lo a combater o crime na pequena cidade: um alcóolatra, um velho com uma deficiência nas pernas (Stumpy) e um cowboy muito jovem (Colorado). Acrescente-se, a este grupo de homens, as duas mulheres que os rodeiam: Feathers (Angie Dickinson) e Consuelo (Estelita Rodriguez), mulher de Carlos (Pedro Gonzalez) e, com ele, coproprietária do hotel da cidade.

Há ainda outra mulher que jamais aparece, mas que é apontada como a causa do descaminho de Dude, que antes era reconhecido como um dos grandes atiradores locais. Ela passara pela cidade numa diligência e eles teriam se apaixonado. Dude segue viagem

³⁸ “(...) Hawks decide fazer um filme contra a corrente dominante da década, quase se diria contra o espírito dela. Hawks situa-se face à televisão e decide concorrer-lhe, não com inovações, mas com o espírito ‘com que dantes filmávamos’. Para quem lhe quisesse chamar reaccionário (e à época não faltou quem lho chamasse) não havia melhor argumento.” BÉNARD DA COSTA, “Rio Bravo”, p. 165.

com ela, mesmo que Chance o tenha advertido que ela não era boa pessoa. Seis meses depois, ele volta sabendo que ela “não prestava” e entregando-se por dois anos à sua fraqueza alcoólica. O filme começa no dia em que Dude larga o álcool e se torna delegado de Chance, numa sequência de reviravolta logo no início, que dura de 1’24” a 5’18”, recurso típico da época levado à sua maior potência por Hawks, que não se preocupa em fazer apresentações graduais para aceder às camadas de conflito. Muitos de seus filmes já começam *in media res*, como na sequência inicial de *Rio Bravo*, em que Dude ajuda Chance a prender Joe, um dos irmãos da família Burdette, composta de foras-da-lei que vivem às margens da cidade.

Joe Burdette é colocado na cadeia, que fica no fim da rua principal. Como a cidade é cheia dos homens de Burdette, o Xerife Chance precisa de reforços para mantê-lo preso até que o “Marshall” chegue, o que deve durar em torno de seis dias. Para isso, ele conta com Stumpy, um delegado mais velho e coxo, que fica o tempo todo fechado na delegacia com a espingarda apontada para a porta, para o caso de irem resgatar o prisioneiro. Está sempre a se queixar de maus-tratos por parte de Chance, o qual acusa de estar “sempre insatisfeito”.

Outro personagem que surge na cidade é Colorado, que vem na diligência de Pat Wheeler, papel do experiente Ward Bond. Colorado é um jovem caubói, que atira muito bem e é precocemente um verdadeiro especialista. Wheeler, muito amigo de Chance, vendo a situação de desvantagem do Xerife em relação ao grupo dos Burdettes, oferece os serviços de Colorado para ajudar como delegado. O jovem, entretanto, elogiado por Wheeler, diz ao Xerife: “Vou dizer-lhe no que sou bom... em cuidar da minha vida”, esquivando-se de ajudar na querela.

Pat Wheeler, entretanto, é assassinado por ter oferecido ajuda a Chance, e Colorado acaba por se voluntariar para trabalhar com o grupo. Forma-se uma pequena comunidade que será o centro deste filme, em sua maior parte filmado em interiores, sem nunca sair da cidade e a partir de certo momento confinado quase inteiramente à cadeia. Um filme que sem dúvidas serve como inspiração para *No Quarto da Vanda*, centrado na pequena vila das Fontainhas e em grande parte confinado a um quarto de onde se fala das

coisas da vida e do mundo externo.³⁹ Tanto num caso como no outro, os “heróis” são gente do lugar que é agredida por outro grupo, que vem de fora. No caso de *Vanda*, o grupo de dentro não vai oferecer resistência, mas errar de uma casa para outra até ser enviado para o Casal da Boba. Afinal, o inimigo não é um grupo apenas, mas uma lógica de gestão biopolítica do urbanismo. Por outro lado, em *Rio Bravo* o inimigo é claro e a resistência e o confinamento são conduzidos com bravura até o confronto final.

Em *Rio Bravo* há uma intriga muito bem construída (o que não temos por exemplo em *No Quarto da Vanda*) que faz a coletividade formada tornar-se mais importante do que a própria história, ou as histórias que se contam, pois cada personagem é um mundo, e são estes mundos que vão conduzir o filme.

A intriga conta-se em duas linhas, é semelhante à de N filmes e nenhuma dúvida temos jamais sobre o desfecho da luta dos protagonistas com os irmãos Burdette. Nem jamais nos interrogamos, ou Hawks se interroga, sobre razões dum ou doutro lado ou eventuais justificativas da acção que levou o “irmão estúpido” à cadeia. Os Burdette são os “maus”, diferentes apenas na graduação da inteligência. Por contraposição, cada um dos cinco protagonistas é um mundo, desdobrado na espantosa existência dos três secundários (o casal mexicano e Ward Bond) e é um mundo porque cada um deles introduz todas as variações e todas as linhas de força desta obra prodigiosamente construída.⁴⁰

E mais uma vez, como também acontece em *The Big Sky*, a construção do herói é pouco voltada para o indivíduo e sua virtude solitária, embora cada um destes “personagens-mundos” traga uma solidão muito própria. Vemos isto exemplarmente quando Dude é capturado e mantido prisioneiro pelos Burdette, que propõem uma troca de reféns entre ele e o irmão encarcerado. Mais uma vez na obra de Hawks a resolução é pautada pela amizade, mesmo que vá contra todas as decisões tomadas até este momento do filme (no caso, manter Joe preso até a chegada do Marshall). Às 2h04’ de filme, Chance e Colorado conduzem Joe pela rua principal, sob os olhares dos habitantes de Rio Bravo, para ser trocado por Dude. Stumpy é considerado inapto para um eventual

³⁹ A mesma comparação é feita por Thom Andersen: “I would propose that *In Vanda’s Room* is Costa’s version of Hawks’s *Rio Bravo*, a chamber western, in which a small band of comrades enclosed within a single room hold off a hostile world.” ANDERSEN, “A band of outsiders”, p. 29.

⁴⁰ BÉNARD DA COSTA, “Rio Bravo”, p. 168.

confronto e fica na delegacia. Ao chegarem no local combinado para a troca, Joe e Dude são liberados ao mesmo tempo e começam a caminhar cada um para junto dos seus, quando Dude se aproveita do momento em que se cruzam (2h07'23") e empurra Joe para trás de uma construção, dando início a um intenso tiroteio entre os lados, enquanto os dois começam um confronto físico. Após uma longa troca de socos, ele consegue apagar Joe Burdette e recebe uma arma lançada por Colorado. Os aliados de Burdette tentam sair do armazém para dar a volta e apanhá-los pela retaguarda, mas são atingidos. Mas ainda há dois deles que conseguem quase atravessar o rio, quando tiros vindos da espingarda de Stumpy (que aparece de surpresa) os abatem. Neste momento, Carlos aparece armado para juntar-se à companhia, confirmando-se que a luta se dará pela virtude do coletivo e não pelo talento individual, posicionando *Rio Bravo* na tendência inversa dos westerns dos anos 1950, em que o herói precisa compensar a covardia do resto da população com sua aura individual:

Para o que nos interessa, é mais importante sublinhar que *Rio Bravo* surge explicitamente nas intenções de Hawks, como reação a um dos mais míticos filmes dos “fifties”, dos mais representativos e dos mais aclamados: o célebre *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann. Dou outra vez a palavra a Hawks: “Tudo começou com certas cenas de *High Noon* em que Gary Cooper procurava ajuda e ninguém lhe dava. Era tanto mais estúpido da parte dele, quando no fim do filme, sozinho, era capaz de fazer o trabalho todo. E disse com meus botões: vou fazer exatamente o contrário, vou adoptar um ponto de vista verdadeiramente profissional. Como Wayne diz, quando lhe oferecem ajuda: ‘se são bons, quero-os. Se não, sou eu que tenho que tomar conta deles.’ Foi assim que fiz, exactamente ao contrário de *High Noon*, que me irritou tanto que decidi fazer uma obra em tudo oposta àquela.”⁴¹

A sequência do tiroteio materializa perfeitamente esta inversão da lógica, com o mítico John Wayne, protagonista de tantos *westerns*, recorrendo à ajuda de sua pequena comunidade de afeição. Carlos, que mal sabe atirar, dá cobertura enquanto Chance vai buscar Stumpy, que está perigosamente próximo a uma carroça cheia de dinamite. E ironicamente Stumpy, incapacitado fisicamente, é quem vai ter a ideia que vai definir o resultado do tiroteio: antes de se afastar da carroça, ele pega uma caixa de dinamite que

⁴¹ BÉNARD DA COSTA, “Rio Bravo”, p. 166.

vai jogar para os especialistas atiradores Chance, Dude e Colorado atingirem com suas armas, bem próximo ao armazém onde estão os Burdettes. Bastam quatro lançamentos para explodir o edifício e os oponentes se entregarem, restaurando a ordem na cidade.

Ainda que por vezes seja cultivada por gestos bruscos e por uma violência da presença, socos no queixo ou repreensões de parte a parte, a amizade no cinema de Hawks é o diamante que a cada filme se extrai da terra bruta. Entre as referências cinéfilas do cinema de Pedro Costa, sobretudo no caso de Hawks, há esta amizade não-sentimental que, ainda que por estilísticas diferentes, permanece como um *ethos* que ressoa na composição da comunidade.

Os vínculos orgânicos de terra, nação ou raça, embora atravessem os filmes diagonalmente, não são o fundamento da criação desta comunidade. A construção destes filmes nos mostra um mundo onde, pelo contrário, os vínculos orgânicos têm pouca chance de sobrevivência. A convivência alargada destes atores-personagens com o realizador Pedro Costa e sua pequena equipa não se constitui apenas como um lugar de lamentação destas perdas, mas uma tentativa de, pela criação, oferecer alguma possibilidade de vida.

“A amizade representa, hoje em dia, uma possibilidade de utilizar o espaço aberto pela perda de vínculos orgânicos, de experimentar a multiplicidade de formas de vida possíveis.”⁴² Por isso mesmo, pelo seu caráter experimental e aberto, a ética da amizade não pode ser orientada por uma receita de sucesso ou um programa ideológico. Precisa ser construída com e pelo tempo, com a paciência de cada um dos envolvidos, numa relação que trabalha uma agonística da incitação recíproca, evitando a gordura psicológica.⁴³

(...) não tem a forma de unanimidade consensual nem de violência direta. Trata-se de uma relação agonística, oposta a um antagonismo essencial, uma relação que é ao mesmo tempo incitação mútua e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente quanto de uma provocação contínua. Relações

⁴² ORTEGA, *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 158.

⁴³ “Não sou o tipo de cineasta a quem interessa saber o que o ator sente quando está filmando. Me interessa mais como o ator vai dizer uma certa coisa, de que maneira, como vai soar uma frase, como é o ritmo do ator, as pausas dele. Ou quando é um silêncio, como é o olhar dele, como eu vejo aquele olhar. Há filmes como os meus que, apesar de tudo, acho que trazem muita gordura psicológica em torno deles, que as pessoas às vezes tomam como verdade, como a verdade nua e dura no cinema.” COSTA; RIBEIRO DUARTE; GUIMARÃES, “Entrevista a Pedro Costa”, Entrevista em áudio disponível em CD encartado.

agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro.⁴⁴

O desafio de não anulação ou submissão do outro exige que as relações busquem estar continuamente inscritas no registro da agonística. No cinema, como isso pode acontecer? No caso do cinema de Pedro Costa, o realizador parece ter estado sempre um pouco interessado naquilo que no outro escapava à sua expectativa, e podemos exemplificar com uma história das rodagens de *Ossos* que já foi algumas vezes relatada pelo realizador:

Durante as filmagens de *Ossos*, Vanda não queria falar, ela se recusava a dizer os diálogos que eu tinha escrito. Ela não estava concentrada da maneira em que é preciso estar em uma filmagem clássica. Não é esse tipo de concentração que eu quero hoje, em uma filmagem. Mas na gravação de *Ossos*, essa atitude me parecia assustadora. Ao invés de dizer “bom dia”, ela dizia “boa noite”. Ao invés de rir, ela chorava. Ao invés de entrar em um ambiente, ela não entrava. Ela fazia muitas perguntas e não tinha vontade de dizer a frase certa no momento solicitado. Não era nem que ela achasse o roteiro bobo, ela simplesmente não tinha vontade. Ela dizia: “como não sou atriz, não posso mentir”. Então, era um problema para mim e para a equipe. Eu sempre tive problemas em forçar as pessoas a fazer o que elas não querem. Me contaram que um dia Rossellini teve uma crise de riso enquanto dirigia uma cena de um de seus últimos clássicos – tipo *Viagem à Itália* – em que dois atores deveriam se dizer “eu te amo”. Ao final de dez minutos de repetição de “eu te amo”, ele teve esse acesso louco de riso. É preciso ser muito forte e, no fundo, um pouco idiota, como dizia Truffaut, para acreditar em tudo isso. Eu não posso fazer oito semanas de “eu te amo, eu não te amo”. Há algo de profundamente ridículo e patético em uma filmagem de cinema. E *Ossos* tinha a ver com isso. Desses problemas, dessa confrontação com a Vanda, nasceu *No Quarto da Vanda*.⁴⁵

⁴⁴ ORTEGA, *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 168.

⁴⁵ PAYEN; COSTA, “Entretien avec Pedro Costa. Propos recueillis le 10 décembre 2009”. In: <http://www.cinematheque.fr/fr/parlons-cinema/entretien-pedro-costa.html>. Consultado em 23/07/2018.



Esta história é uma das mais repetidas por Pedro Costa em suas entrevistas, e isto acontece porque a passagem entre *Ossos* e *No Quarto da Vanda* é um dos momentos mais transformadores do seu cinema. Curiosamente, entre os atores-personagens das Fontainhas que trabalharam em *Ossos*, foi justamente Vanda Duarte, com sua insubmissão provocativa, que, além de motivar Costa a fazer um próximo filme, tornou-se uma espécie de eixo em torno de quem todo o filme se desenvolveu. Foi com ela que o realizador descobriu um artesanato do cinema adequado à sua visão sobre o bairro e aquelas pessoas – e também podemos dizer: um artesanato digno da visão que aquelas pessoas devolviam ao cineasta, ainda que a maior parte delas não tivessem nenhum conhecimento formal sobre o cinema, nem do ponto de vista da técnica e nem da arte.

Ao mesmo tempo em que há uma incitação da parte de Vanda – que ao fim da rodagem de *Ossos*, diante da decepção do realizador em relação à dinâmica da equipa no bairro, convida Pedro Costa para continuar aparecendo e filmar de outra maneira –, há também uma mutualidade desta provocação, que tem correspondência no desejo do realizador de que o filme seja feito, mantendo uma frequência no seu trabalho cotidiano, diário, chegando cedo de manhã e ficando até tarde da noite. Mais do que um trabalho que se nortearia por uma finalidade exclusivamente estética, neste caso havia o gesto de dar continuidade a uma rotina tanto cinematográfica quanto comunitária que acabava por

ter um valor intrínseco. A beleza desta provocação mútua de alguma forma chega ao filme, pois sente-se em *No Quarto da Vanda* um elemento de radicalidade bastante claro.

Eu sabia que aquilo podia dar para o torto, era uma coisa com muito poucos meios, eu estava sozinho. Só tomei consciência de que podia ser um filme muito tarde, um ano e tal depois. Andei lá a filmar não para apanhar qualquer coisa, mas para perder. Ia lá das 9h às 22h, ou passava a noite, e já não sabia quando filmava. Talvez tivesse um aspecto missionário, uma ideia de utilidade. Detesto a ideia de que a arte é fútil, detesto. Para mim foi muito importante, se calhar foi esse o código, o segredo, que a Vanda me tentava passar no “Ossos”: que me tentasse perder mais, até ao fim, o filme tem que ir até ao seu fim. E só se encontra na rodagem. Para mim isso é absolutamente claro.⁴⁶

Obra do *désœuvrement* (“Andei lá a filmar não para apanhar qualquer coisa, mas para perder”) e da amizade (“o código, o segredo, que a Vanda me tentava passar...”), *No Quarto da Vanda* perde-se até o fim. É um filme em que não é necessário construir intriga alguma, pois trata de pessoas, relações, lugares e objetos que se ligam, se friccionam uns aos outros, marcham juntos. Amizade que se sente não por uma vocação sentimental, mas por um respeito infinito e infinitesimal à violenta diferença do outro.

⁴⁶ COELHO; CÂMARA; COSTA, “Chamam-lhe o homem que filma”. Entrevista a Pedro Costa. *Público*, Suplemento Y, 02/03/2001.

5.3. Exercícios de aproximação ao segredo do outro

“Cada um de nós é infinitamente sozinho e inalcançável,
com raríssimas exceções. É preciso adaptar-se a isso.”
Rainer Maria Rilke⁴⁷

“É aquilo que não chego a saber sobre F e G (modelos),
que os torna tão interessantes para mim.”
Robert Bresson⁴⁸

Em *O Sangue*, a dimensão da solidão estava presente sobretudo por meio de Nino, um menino que perde o pai e fica com o irmão por alguns dias, até ser levado pelo tio para uma vida completamente alheia à sua. É colocado para dormir no quarto do primo que não fala, é levado a passeios que não lhe apeteçam e confrontado com a solidão daqueles que esperam, pois o seu irmão haveria de buscá-lo.

Reflexo da vida de criança de Pedro Costa ou não, temos também outra indicação da muita solidão empenhada na criação d’*O Sangue*: toda a cinefilia que atravessa o filme nos remete a muitas sessões de cinema, à solidão e ao estado de atenção exigido pela sala escura. Estas personagens, tais como muitos cinéfilos (e também como os fugitivos do *They Live by Night* de Nicholas Ray), “nunca foram devidamente apresentadas ao mundo em que vivemos”. Filmes como *O Sangue* nos fazem pensar que a solidão é, mais do que um traço individual, sina de poucos, uma dimensão ontológica do humano.

Em *Ossos*, temos o *travelling* que acompanha Nuno, o pai do bebê, aos 20’15”. Ele caminha um pouco apressadamente, com um saco de lixo na mão esquerda. A câmera está alinhada ao homem que caminha da direita para a esquerda, mantendo-o no centro do plano, enquanto a rua e as pessoas passam sem parar diante do olhar do espectador. Esta imagem dá uma sensação de solidão por si mesma, como se tudo passasse por Nuno, mas nada a ele pertencesse e nem ele pertencesse a nada ali. No entanto, a atenção de Nuno está estranhamente voltada para o saco de lixo que olha continuamente e, mesmo com a pressa do seu caminhar, ele não deixa chocar-se com nada. O cuidado se torna ainda

⁴⁷ RILKE, *Cartas do poeta sobre a vida*, p. 141.

⁴⁸ BRESSON, *Notas sobre o cinematógrafo*, p. 112.



maior aos 21'05", quando Nuno levanta o saco e coloca-o cuidadosamente no seu colo, apertando-o contra o seu peito. Nesse momento confirmamos que é o bebê que está ali dentro. O plano ainda segue até os 22'18", e é a cena de grande solidão em *Ossos*, pois é quando constatamos o quanto este pai está abandonado diante do mundo. Ele rouba o bebê para não deixá-lo com a mulher que tenta se matar e levar a criança junto consigo para a morte. A solidão de Nuno também é originada pela miséria psíquica e social que o cerca e o compõe, como veremos na continuidade do filme.

A atração por personagens solitárias é uma constante nos filmes de Pedro Costa. Talvez sejam pessoas que lhe deem confiança para um trabalho de longo prazo, capazes de desenvolver uma rotina em que convivem amizade e reserva. Ou então é uma característica da sua forma de olhar o mundo, que empresta esta aura de solidão a tantas figuras desta comunidade. O certo é que, distribuídos pelos filmes, encontramos muitos destes solitários incuráveis, ainda que tenham solidões muito povoadas. Vanda, mesmo com o quarto tão povoado por amigos, tem o espaço de sua solidão bastante demarcado, além do seu lado indecifrável – o seu segredo. Ventura, tanto em *Juventude em Marcha*

quanto em *Cavalo Dinheiro*, conduz consigo este lugar do impartilhável. São estas as pessoas que atraem o realizador e de alguma forma movem o seu cinema.

COSTA: (...) My reasons for making films start with something so small that I cannot identify it. But it has to be small.

JENKINS: Like a shot?

COSTA: No, it's nothing cinematic. It's never that. When it's that, it's ruined for me. (...) For me it's deceptive. It's trying to figure out why something is sad. Or why is that person always there. I never make shots. The other day I was thinking of a guy I worked with and I kept seeing him, every day, stood in the same spot. Filmmaking is gathering the courage to ask him why. I have to know.⁴⁹

Da solidão do realizador à solidão daqueles que são filmados, há o trabalho de estabelecer uma ponte, por mais vulnerável que seja. Estamos no domínio do que Bataille assinalou como o pensamento do *limite*. Diante da constatação de uma infinitude do outro diante do qual nos perguntamos “Quem é?” ou “Por que age assim?”, só resta a quem pergunta assumir a própria ignorância, que nem ultrapassa os próprios limites, nem encontra nada que esteja além dos limites do outro. É daí que vem a prática da amizade, “entendida como uma retirada e uma exposição aos próprios limites para abrir-se ao outro”.⁵⁰ Esta compreensão da necessidade tanto de uma retirada, quanto de uma exposição aos próprios limites não soa nem um pouco transcendental quando pensamos que é necessária uma distância precisa do outro (falamos aqui no cinema, mas também nas práticas relacionais como um todo). Esta distância é definidora de uma abertura ao outro, porque é definida mediante o entendimento de uma impossibilidade da fusão e, por isso, trabalhada a partir da escuta e da relação. “Amizade como experiência da própria solidão e da impossibilidade de fusão – entretanto, experiência *condividida*.”⁵¹

Rilke também oferece uma imagem da amizade inseparável da solidão:

Considero isto a maior tarefa numa relação entre duas pessoas: que uma vigie a solidão da outra. Pois, se a essência tanto da indiferença quanto da multidão consiste em não reconhecer

⁴⁹ JENKINS; COSTA, “Some violence is required”. Entrevista a Pedro Costa realizada em 11/03/2013. In: <https://mubi.com/notebook/posts/some-violence-is-required-a-conversation-with-pedro-costa>. Consultada em 13/07/2018.

⁵⁰ FERRARI, “L’amicizia, il silenzio e la parola”, p. 69.

⁵¹ *Ibidem*, p. 70.

solidão alguma, o amor e a amizade existem para propiciar continuamente oportunidades para a solidão. E são verdadeiras apenas as comunhões que ritmicamente interrompem estados profundos de solidão...⁵²

É neste sentido não-sentimental e não-fusional de uma experiência dividida que vemos o cinema de Pedro Costa. Trata-se, antes mesmo de ser uma relação de trabalho, de uma mútua permissão para que cada um experimente a própria solidão. Durante o tempo em que Costa filmou nas Fontainhas, ele relata tipos diferentes de solidão vividos por ele mesmo. O primeiro tipo de solidão é aquele que tornou as rodagens de *Ossos* uma experiência decepcionante, e certamente pode se aplicar aos filmes anteriores, pois trata-se de uma solidão do diretor como alguém que está no topo de uma pirâmide hierárquica, separado das pessoas por um sistema de bloqueios e uma espécie de coreografia social da produção cinematográfica. A posse dos meios de produção em *No Quarto da Vanda*, e a consequente virada econômica e filosófica a que isso levou, abre o seu trabalho para uma diferente escala de solidão, que nos remete à solidão do pensamento e da comunidade, com tempo e disposição para abrir-se aos limites do outro.

No quiero convertir al realizador en una figura muy romántica o idealizada, un artista que tiene una visión propia, que tiene un talento especial, un poco secreto. La soledad que sentía en un rodaje de los otros films anteriores no era interesante, era una soledad casi vanidosa, que se puede detectar en muchos artistas, en muchos tipos de arte. Tal vez también era una decisión de encontrar gente un poco solitaria, encontrar la soledad de algunas personas y que esa soledad se encontrase con la mía de otra manera. No quiero hablar de autodestrucción, aunque evidentemente también existe. En el caso de Ventura, por ejemplo (en Vanda puede que sea menos evidente, porque es un personaje mucho más extrovertido), no dejan de ser enormes casos de apagamiento, personas que están en *fade-out* continuo. En el caso de Ventura es muy evidente, es un hombre muy reservado, que nunca ha contado su historia, y no la tiene que contar, no es su obligación contarla. Pero me pareció que mi trabajo como realizador era tal vez encontrar fuerzas parecidas a la mía y Ventura es un ejemplo claro de cómo mi esfuerzo y su esfuerzo se encuentran. Es un encuentro de estas dos soledades, si lo quieres decir así.⁵³

⁵² RILKE, *Cartas do poeta sobre a vida*, p. 141.

⁵³ GIL; COSTA, “Entrevista a Pedro Costa”. Realizada em Castellón, 06/12/2008. In: *Miradas de Cine*, nº 85, Abril 2009.

A prática deste tipo de encontro entre solidões, portanto, passa a ser em certo momento o desafio maior do cinema de Pedro Costa, pois disso depende a comunidade cinematográfica. Vigiar a solidão e o silêncio do outro, como quis Rilke, não acreditar que é possível alcançar a totalidade de compreensão do segredo do outro e, principalmente, não tentar representá-lo. A introdução da câmera em uma relação de amizade já é um ato complexo, pois trata-se de um objeto atravessado por uma mitologia social eufórica, que além disso solicita uma *auto-mise-en-scène* e, portanto, uma reinvenção de si. A tensão de um *plateau* lotado por técnicos, assistentes e luzes não será o lugar mais propício para o aparecimento desta solidão, embora possamos acreditar nesta possibilidade. Para que o cinema de Pedro Costa esteja à altura desta aparição, é preciso tempo, rotina, trabalho e disponibilidade de perder mais do que ganhar.



5.4. Nobreza Rebelde

Na trajetória de Costa até chegar ao cinema, há atravessamentos da História que importam se pensarmos em certas imagens que se repetem continuamente em seus filmes. A imagem de um quarto, de um *cinema de câmara* pode descender de uma época em que, após o 25 de Abril, nos anos do período pós-revolucionário, Pedro Costa e um grupo de amigos se fechavam em um quarto para receber muito do que não poderiam ter recebido caso o Estado de exceção Salazarista ainda estivesse vigente. Ouvir música punk como The Clash, Sex Pistols ou PIL e ler Bakunin, Lenin ou os situacionistas marcou a sua adolescência.

Tem a adolescência que é igual para todos, garotos num quarto de alguém e todo mundo vem a esse quarto, depois vão ao café, ou outro lugar, reúnem-se todos à noite num tal café e terminam sempre num tal quarto. Em torno de livros, filmes, discos, umas garotas, uns garotos. Essa adolescência que é igual para todos, já tem tudo o que se vai perder, dessa energia, fantasia ou utopia. Eu tive a sorte de ter isso e por coincidência, ter esse movimento muito inglês mas que circulava muito bem na Europa. Londres era próximo. E também era muito musical, além dos fanzines, todo mundo fazia jornais. Ao mesmo tempo vivíamos poucos anos depois da revolução portuguesa, que foi em 1974, 1975, 1976, 1977 e 1978, foram anos de muita agitação política, grande confusão, quase anarquia. Os militares na rua, às tantas já não eram militares, poder completamente disperso, uma espécie de liberdade muito perigosa. Mas com uma energia fenomenal, foi um momento em que se sentiu que tudo era possível. Portanto, nessa altura tinha 13 anos, comecei a ver o Lenine, o Bakunine, os situacionistas, o comunismo, o socialismo, os bandeiras pretas, misturado com The Clash, Sex Pistols, e todos os outros grupos, que eram grupos diários, fazia-se um grupo que acabaria no dia seguinte. Tive um grupo que era o "grupo do quarto". Cada quarto era um grupo. Uns faziam mais guitarras, o outro mais baixo. Era revolução russa, Lenine, The Clash, Ozu, Straub, Godard, tudo isso ao mesmo tempo, quando se tem entre 13 e 18 anos, é uma sorte.⁵⁴

Estas imagens da amizade parecem ser fundantes para Pedro Costa, não apenas do ponto de vista daquilo que surgiu como afinidade estética naquele momento, mas também

⁵⁴ DUARTE; GUIMARÃES; COSTA, "Entrevista a Pedro Costa", 20/10/2007. *Catálogo do forumdoc.bh.2007*, entrevista em áudio disponível em CD encartado.

naquilo que ele recusou como parte do seu universo simbólico. É uma imagem forte e formadora: um quarto ou vários quartos de amigos pelos quais circula uma pequena comunidade de jovens punks, cinéfilos, se alimentando de tudo o que a revolução trouxe a um país antes fechado, por 48 anos, a qualquer ideia que escapasse ao conservadorismo do Estado Novo.

Este momento fundador não é incorporado aos filmes de Pedro Costa de forma biográfica e linear. Costa figura entre os cineastas que não podem jamais ser chamados de espontaneístas, e uma prova maior disso é *No Quarto da Vanda*, em que a comunidade se entrega a um trabalho libertador do ponto de vista dos meios de produção, e que acaba por ser um filme de quartos, ou um filme de *câmara*. A semelhança com uma imagem biográfica (por mais que seja fundadora) não garante o filme, e não implica em momento algum que não haverá esforço coletivo, que não será necessário romper com o entusiasmo inicial para se chegar a uma forma aceitável. É por isso que a relação entre o cinema e a amizade muitas vezes se desencaminha e gera o seu contrário, pois ao iniciar um trabalho com amigos podemos pensar que a amizade pré-existente vai preencher a imaginação de cada cena com os afetos que lhe são próprios, mas para a construção do filme é necessário mais do que isso, é preciso resistir aos automatismos, aos constrangimentos, e é preciso ter *endurance* para que o esforço da técnica não esvazie o afeto. Sobretudo, é fundamental recusar uma mecanização das relações, pois a cada vez que se filma há um recomeço interminável do exercício da escrita cinematográfica, e é preciso estar afetivamente disponível para transformar-se diante da novidade permanente que as rodagens apresentam.

Esta predisposição à mudança de planos, esta abertura da linguagem para acolher os limites do outro, atravessa o cinema de Pedro Costa pelo menos desde *Casa de Lava*. Segundo conta o realizador, foi um processo doloroso, com todo o tipo de conflitos internos à produção, mas justamente porque Costa abandona o planejamento da equipe e “se perde” entre os habitantes da ilha é que este filme lhe deixaria uma espécie de senha para chegar a Lisboa e conhecer os bairros de Fontainhas, Estrela d’África e Cova da Moura.

If it weren't for that film, I probably would be doing what my colleagues are doing. I'd be doing more expensive projects.

Without *Casa de Lava*, there'd be no other films. It was the film that gave me the direction. They gave me the addresses and they just told me they'd never see me again. They'd say, "Take this message to my mother. Take this package of tobacco to my father." They are all immigrants in this place. That's how I found Fontainhas. You'd probably never go there. It's almost a destiny, the key to the other films.⁵⁵

Por ter encontrado na Ilha do Fogo e em Santiago esta "raça de príncipes e princesas",⁵⁶ Pedro Costa ganha um salvo conduto para entrar nestes bairros de Lisboa, aos quais ele provavelmente não teria acesso de outra forma. O motivo desta permissão para entrar é que o realizador era o portador de confiança de cartas, feijão, bebidas e todo o tipo de presentes para os moradores cabo-verdianos destes bairros. Esta entrada numa chave da amizade ou familiar é, para além de uma cena fundadora do seu cinema, uma guinada existencial na vida de Pedro Costa.

Casa de Lava é lançado em 1994. Três anos depois, em 1997, é a vez de *Ossos*, feito em colaboração com amigos dos bairros Fontainhas e Estrela d'África, especialmente. Neste, temos a presença de Inês de Medeiros e Isabel Ruth, além da atriz russa Maria Lipkina, que faz a mãe do bebê. No entanto, a maior parte do elenco do filme é formada por habitantes do bairro, como Vanda Duarte, Zita, Nuno Vaz (pai do bebê), Clotilde Montrond, Nhurro e outros, sem que haja um desnível entre as atuações dos profissionais e não-profissionais.

I would like to be with the young guys, I felt I would like to do a film more about girls or with girls or something... feminine thing. It's a vague, abstract feeling. So I needed girls, and girls were a problem in this place, because they were savage, violent, difficult, resisting everything and saying no immediately. So I approached, 3 or 4 and I knew that it was not that girl exactly. Most of them had drug problems or other worked and were never there and at the place they were really working (the working

⁵⁵ MCGAVIN; COSTA, "Pedro Costa". Entrevista a Pedro Costa. In: *Light Sensitive*. <http://lightsensitive.typepad.com/light-sensitive/2010/03/pedro-costa.html>. Consultado em 06/07/2018.

⁵⁶ "Creio que *Casa de Lava* é feito deste movimento duplo. É um filme que me abre ao mundo e que, ao mesmo tempo, me esconde. Enfeitiçados por Cabo Verde, claro... é um país trágico, uma raça de príncipes e princesas. Queria fazer um filme tão duro como a espera das mulheres cabo-verdianas. É a terra delas, teria de ser o filme delas, ambos fazendo a mesma pergunta silenciosa: porque é que a morte não cessa de regressar?" LEMIÈRE; COSTA, De um lado para o outro. Entrevista a Pedro Costa realizada em Janeiro de 1995. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-um-lado-para-o-outro.html>. Consultado em 06/07/2018.

class you never saw them) so I was dealing with unemployed people, that were just hanging around and I was going to do the film – and this is a film with people that hang around.⁵⁷

Neste depoimento vemos traços de um desejo, ainda que “vago, abstrato”, que conduziu uma parte do processo. Costa ainda conta que Vanda, por exemplo, não fazia habitualmente nada do que ela faz em *Ossos*, e que portanto tudo aquilo é uma grande ficção. Por outro lado, ele afirma que a rotina da atriz-personagem se parece mais com *No Quarto da Vanda*, o que provavelmente é uma das explicações para o desejo de continuar a filmar com ela e seu grupo: ir um pouco mais a fundo neste lado rebelde e selvagem.

Este grupo vai continuar participando nos filmes de Costa, como a “Stock Company” de Ford (igualmente com múltiplas mudanças de formação de uns filmes para os outros, sendo uma constelação instável de singulares). Os filmes não são feitos pelo “povo das Fontainhas” indistintamente: embora pareça haver um acolhimento razoavelmente bom do realizador entre a população do bairro, há um grupo que parece se reunir por afinidade e estes sim constituem a sua comunidade de eleição. Trazem consigo este carácter rebelde de Vanda, padecem dessa “ferida secreta dos seres e das coisas”⁵⁸ de que falou Genet, a qual lhes confere esta elegância que tantas vezes foi descrita por Costa e decantada pela crítica.

Esta elegância se manifesta de formas distintas a cada vez. Rancière cita a aparição de Clotilde, mulher de Ventura, que na primeira sequência de *Juventude em Marcha* (abrupta como um início Hawksiano), lança os móveis pela janela, o fere com um punhal, surgindo como “esta mulher de aspecto selvagem, de palavra nobre e dicção teatral que nos evoca Clitemnestra ou Medéia”.⁵⁹ As palavras de Clotilde podem ter sido organizadas por Costa mas, ao falar, a mulher tem uma consciência aguda do que diz e é claramente capaz de expressar a nobreza de quem, em criança, nadou com os tubarões – coisa que os rapazes tinham medo de fazer. Rancière estabelece uma conexão deste registro de nobreza com o cinema de Straub-Huillet, embora diferencie no conjunto do

⁵⁷ COSTA; GORIN, “Ossos Conversation” (Vídeo extra do DVD de *Ossos*). Esta citação começa aos 14’36” do vídeo.

⁵⁸ GENET, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 18.

⁵⁹ RANCIÈRE, “A carta de Ventura”, p. 107.

dispositivo o cinema de Pedro Costa daquele do casal de cineastas. Enquanto estes “eliminaram a miséria cotidiana das preocupações e das falas dos seus personagens”⁶⁰ para que os operários e camponeses nos ofereçam “em direto, diante apenas das potências da natureza e do mito, algumas horas de comunismo, algumas horas de igualdade sensível”,⁶¹ “em Pedro Costa não há unidade épica: a preocupação política não pode, para cantar a glória comum, escapar à criação laboriosa das vidas ordinárias”.⁶² Esta é a diferença poética, mas também política entre estes dois cinemas: a construção da linguagem em Straub-Huillet passa sempre por uma afinidade eletiva com os autores e as formas estéticas das outras artes para que a performance dos textos seja feita muitas vezes pelo homem comum, trabalhador, operário, que volta do trabalho e vai filmar. Em Pedro Costa, o próprio roteiro é construído coletivamente a partir de experiências da própria comunidade. Ou seja, ver a grandeza dos homens comuns e erigir daí a sua linguagem: “A fé na arte que atesta a grandeza do pobre – a grandeza do homem qualquer – brilha aqui mais do que nunca.”⁶³

É através desta visão da nobreza e grandeza dos homens comuns que será feito este movimento tão próprio da figura de Ventura em *Juventude em Marcha*. Neyrat propõe uma fórmula: “você permanecerá Ventura, mas será também Rei, profeta, patriarca ou semi-Deus”,⁶⁴ evocando uma tradição do cinema de encarnação mágica como o de Jean Rouch ou no filme *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-9), de Pasolini.

A citação de Neyrat sobre esta tradição de encarnação mágica pode até servir em alguns casos para os filmes de Pedro Costa, mas não é completamente satisfatória, porque a nobreza e a dignidade dos atores-personagens de seus filmes não vem somente de se imaginarem outros, mas principalmente de uma interpretação que fazem de si mesmos, de uma auto-reflexividade. Esta é a nobreza rebelde destas personagens, a de mesmo sendo relegadas à fatia mais marginalizada da sociedade, sustentarem, neste cinema, com os próprios corpos e histórias, o lugar de reis, rainhas, como um *star system* onde eles são as vedetas.

⁶⁰ RANCIÈRE, “A carta de Ventura”, p. 111.

⁶¹ *Ibidem*, p. 111.

⁶² *Ibidem*, p.111.

⁶³ *Ibidem*, p.111.

⁶⁴ NEYRAT, “Passo de gigante”, p. 117.

A propósito da construção deste *star system*, Andersen relata a sua insatisfação com a utilização, por Jean-Louis Comolli e Gilles Deleuze, do lema *je est un autre* de Rimbaud para qualificar colaborações históricas entre o realizador e aqueles que são filmados, em que cada um passa para o lado do outro. Ele descreve: “As pessoas que aparecem no filme descobrem-se a si próprias ao criar histórias, diálogos, narrativas, e o realizador reinventa-se através deste encontro.”⁶⁵ Um dos exemplos de Andersen para contradizer estes autores é uma fala de Pedro Costa, que cita o cinema de Chaplin através do lema de Rimbaud. Andersen refuta enquadrar Chaplin sob este lema, mas dirige um elogio a Costa.

É um argumento sedutor, mas eu nunca achei esses exemplos totalmente convincentes. Sempre me pareceu que havia mais poder ou, pelo menos, mais mestria do lado do realizador. Mas aqui estava [em *Vanda*], finalmente, um filme que de facto se enquadrava neste conceito teórico, uma colaboração onde havia uma verdadeira fraternidade e igualdade, porque nenhum dos lados abdicava de sua responsabilidade. Em todos os encontros registados por Costa há uma dignidade e formalidade que dão a ideia de Vanda e os seus amigos estarem a fazer o papel de si mesmos, e não a ser, simplesmente, eles mesmos. Costa enobrece-os com o grande cuidado que tem com as imagens, aplicando o mesmo esmero que um operador de câmara de Hollywood concederia a Gwyneth Paltrow ou Uma Thurman. Não é bem assim. Ao longo de *No Quarto da Vanda* há *inserts* de grandes planos tão belos como quaisquer outros no cinema.⁶⁶

Sem traço de espontaneísmo, nem recurso à encarnação mágica, muitas vezes nos filmes de Pedro Costa o que acontece é que trabalha-se muito e, sob um registro de fraternidade, o que se transmite ao espectador é a sensação de que, se há uma interpretação sendo feita, ela parte daquilo que os atores-personagens veem como um traço relevante de suas vidas. Não é enaltecimento de um pretenso registro documental e nem afastamento para um mundo mítico externo. Há, sim, uma fraternidade que convoca a uma responsabilidade de todos os intervenientes.

A noção de amizade nestes filmes ecoa, portanto, este esquema de feitura, que tem origem no respeito à nobreza destas pessoas ordinárias para, com o trabalho intenso de muita repetição, conseguir chegar a um momento de verdade cinematográfica. Esta

⁶⁵ ANDERSEN, “Histórias de fantasmas”, p. 166.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 166.

intensidade de trabalho não chegaria com um tempo reduzido de convivência, e é por isso que ressaltamos a necessidade absoluta do companheirismo e uma admiração verdadeira entre os membros dessa comunidade cinematográfica e afetiva que se produz.

Valores como estes aproximam o cinema de Costa à noção de amizade de Michel Onfray, “que se caracterizaria pelo seu caráter eletivo, aristocrático e anti-social, acentuando sua natureza desigual e hierárquica”.⁶⁷ Embora este cinema surja dos bairros de lata ou bairros sociais, é da elegância de gente pobre, príncipes e princesas de Cabo Verde ou da Lisboa periférica, que nascem estas imagens. Não é, portanto, um cinema que poderia se apoiar em *qualquer um*, indistintamente, para surgir, mas que precisa eleger o seu grupo, como os filmes de Ford, em que as coletividades, segundo Gallagher, têm sempre uma noção muito clara de “*Us and them*”.⁶⁸

Se em *No Quarto da Vanda* esta nobreza é captada a partir deste pequeno grupo e suas atividades cotidianas, no caso de *Juventude em Marcha*, por exemplo, é Ventura quem delimita a comunidade, ativando-a e tornando-a viva.

Pergunta: *E é ele [Ventura] na verdade que restabelece um laço, uma forma de vida nesta comunidade, não?*

Pedro Costa: Sim, como ele vem com uma carga de afecto, de tensão, de delírio... Chega logo com as palavras “minha filha, meu filho, como estás?” e “o que é que eu posso fazer por ti?” E então as pessoas põem-se a falar. É um filme... São pessoas que conheço muito bem, são meus amigos, não são actores. São meus amigos, e no início aquilo que eu queria fazer era ter toda a espécie de mensagens no filme; é um filme de mensagens. Eu pedi simplesmente aos jovens que queria filmar, e que também queriam ser filmados, que queriam trabalhar – porque estão todos no desemprego. É muito importante que isto seja dito. São pessoas que perderam um pouco uma disciplina, um gosto; estão muito desmoralizados, mais do que isso, enfim, por tudo... O filme é para os ajudar um pouco a seguir em frente, a marchar. Eu disse simplesmente: tu trazes-me a tua história, o teu argumento, depois vemos como o organizamos, em que momento do filme, se apareces aqui e depois a meio ou no fim, mas vens com a tua carta, a tua mensagem, as coisas que tens para dizer. Bom, havia um que queria falar da mãe, tinha contas a ajustar com a mãe, e eu disse, porque não? Pareceu-me um pouco violento, mas é mesmo assim...⁶⁹

⁶⁷ ONFRAY *apud* ORTEGA, *Amizade e estética da existência em Foucault*, p. 168.

⁶⁸ GALLAGHER, *John Ford: The man and his movies*, p. 568.

⁶⁹ WELTER; COSTA. “As pessoas são assim”, p. 11.

Por um lado estas pessoas, amigos de Pedro Costa, precisam desse gesto que “os ponha a marchar”. Contra um lado escuro do mundo que se estende sobre suas vidas, contra o massacre histórico que se abate sobre eles na cidade, através das imagens, do desemprego e, em suma, a cada instante, a amizade e o cinema não serão uma salvação, mas o princípio de algo, de alguma possibilidade, ainda que ínfima.

A novidade é que esta dignidade que sustentam, mesmo no desespero, pode oferecer algo aos filmes, e não apenas receber deles forças para continuar. Esta nobreza rebelde, tocando o espectador pela sua beleza própria (e não emprestada), pode quem sabe reorganizar alguma coisa na imagem que as pessoas têm dos povos que vivem à margem nas cidades.

Julien Welter: *Foi para os pôr “em marcha” que os colocou assim em poses muito bonitas nos planos?*

Pedro Costa: Eu não... Eles são assim. As pessoas são assim, são é mal filmadas por todo o lado. Mal filmadas, enfim, não sei bem o que é mal filmadas, mas não se olha bem para elas. Elas não são mais ou menos bonitas no filme... É mais uma vez uma história de convicção. São pessoas um pouco... Pensamos certas coisas e encontrámos um modo gestual, enfim, através do cinema, de as organizar. Isso não vem de preferências no cinema ou na pintura, vem de conhecer as pessoas. Sobre os caboverdianos, os africanos em geral, são pessoas naturalmente elegantes, que têm uma relação muito nobre com o corpo. É uma gente muito nobre... Devido às convicções... Muito resistentes. Mesmo no desespero são muito poderosos.⁷⁰

Diante da provocação do entrevistador, que despotencializa a singularidade dos atores-personagens (talvez para enaltecer as qualidades estéticas de *Juventude em Marcha*), Pedro Costa responde invertendo radicalmente o polo estético-político da questão. Se é possível pensar que o cinema é capaz de alterar o outro, dar-lhe dignidade e impositação, também é possível, reconhecendo no outro sua beleza própria e singular, pensar em como o cinema deve se dobrar para que esta singularidade deixe no filme a sua *inscrição verdadeira*.⁷¹ Mas sabemos que este é um processo compartilhado, e *pensar* numa experiência dividida é partir de outro lugar que não o da pura presença e nem o da mestria do diretor de cinema clássico. Um realizador como Pedro Costa lida com o

⁷⁰ WELTER; COSTA, “As pessoas são assim”, p. 11.

⁷¹ COMOLLI, “Les hommes ordinaires, la fiction documentaire”, p. 51.

desconhecido de cada um que filma, num trabalho que se focaliza na postura, nas pausas, no ritmo das frases, para produzir, no filme, uma presença que oscila entre a ficção e aquilo que é a inscrição da presença dos seus corpos. Este é o trabalho cotidiano. Entretanto, por trás disso existe um trabalho de distância que é saber lidar com a diferença entre quem filma e é filmado, e o abismo de desconhecido que os separa.

Pedro Costa: Eu estou nas Fontainhas, me foi dado uma margem de manobra, eu não posso e nem quero cruzar umas certas fronteiras. Haverá sempre, como nesse filme com o Ventura, um oceano entre eu e ele, eu não poderei jamais passar para o lado dele, eu não saberia atravessar esse oceano para passar para o lado dele, e nem quero, acho que é mais interessante contar com esse abismo, esse silêncio, de uma pessoa de uma outra classe social que a minha, eu não nasci naquela classe, não tive a mesma vida que ele... Ventura dizia isso todos os dias, quase sem dizer : "nós estamos aqui fazendo um filme sobre mim, sobre o meu passado, mas você nunca saberá o que eu sofri". E eu não posso sequer imaginar o que ele sofreu. Eu não posso representar o que ele sofreu, ou lutou, e ganhou. Eu nunca poderei ser ele. Portanto, essa distância no cinema é visível, sempre foi, para o bem e para o mal.⁷²

A distância aqui é de classe, pois realizador e atores-personagens vêm de lugares socialmente distantes, e Costa jamais conseguirá compreender em sua totalidade o sofrimento e a história de vida de Ventura. Mas a distância é também ontológica e existencial, e por isso inseparável do pensamento ético, porque é definida mediante o entendimento de uma impossibilidade da fusão e, por isso, trabalhada a partir da escuta e da relação. “Amizade como experiência da própria solidão e da impossibilidade de fusão – entretanto, experiência *condividida*.”⁷³

Eis o desconhecido fundante da comunidade, margem ética e de responsabilidade do cinema de Pedro Costa.

⁷² RIBEIRO DUARTE; GUIMARÃES; COSTA, "Entrevista a Pedro Costa". Entrevista em áudio disponível em CD encartado ao catálogo do forumdoc.bh.2007.

⁷³ FERRARI, “L’Amicizia, il silenzio e la parola”, p. 70.

Considerações finais

Uma das principais buscas durante a escrita desta tese foi aproximar cada vez mais a escrita das imagens, a fim de receber do atrito analítico as principais percepções da investigação. Partindo da materialidade das imagens, procuramos enfrentar a deriva do pensamento especulativo a que nos convida uma parte significativa dos textos que procuram investigar o *comum* e o comunitário. Estes textos filosóficos foram entretanto um meio de cultura fértil para que as percepções provenientes das análises se estruturassem e pudessem avançar como pensamento. Outro desafio foi encontrar lugar na escrita para um sem-número de depoimentos e entrevistas que Pedro Costa tem dado aos mais diferentes interlocutores, já que inicialmente esta investigação propunha extrair a sua dinâmica de um enfoque imanentista, ou seja, exclusivamente sobre as imagens. O caminhar da escrita, entretanto, nos mostrou que o discurso verbal do realizador integra e informa a política e o fazer/desfazer contínuo de seu trabalho.

Junto a estas matérias, as análises de alguns filmes de outros realizadores, nomeadamente John Ford, Straub-Huillet, Nicholas Ray e Howard Hawks, entre outros aqui citados, todos componentes do universo cinéfilo de Costa, nos deram preciosas indicações e figuras para compreender a sua poética. Preferimos empreender análises com um pouco mais de fôlego do que salpicar o texto de breves referências, tentando ser generosos com o trabalho de cada filme e com o leitor da tese. As correspondências dos filmes de Pedro Costa com cineastas de outros tempos, além de abrir questões estéticas e políticas, permitiram comparar o espaço comum criado com os atores-personagens a outros casos da história do cinema. A formação desta contemporaneidade estendida e aberta, em que várias comunidades se conectam, permite a circulação de figuras de outros tempos e espaços, que estabelecem novas conexões, trocas e capturas. Ventura em relação com Rutledge; Vicente e Clara com Bowie e Keechie; Chance, Dude e seus amigos confinados na cadeia de Rio Bravo em relação com o grupo do quarto de Vanda nas Fontainhas, e assim sucessivamente.

Os filmes, os textos teóricos e as entrevistas foram, portanto, a nossa tábua de materiais, os quais procuramos colocar em comum para construir um trançado, em que

cada uma das três instâncias, no encontro com as outras, revela seus pontos de adequação ou atrito, tendo a palavra que seguir este desfazer, no seu refazer-se contínuo.

A título de término, na consciência de que, quando um texto como este se conclui, não é pelo esgotamento de suas potencialidades, mas pela inviabilidade de atender ao infinito desdobrar de uma escrita, convém retomar aqui a questão que nos motivou desde o início desta investigação. Como o cinema afeta uma comunidade e, numa direção outra, como uma comunidade afeta o cinema?

No primeiro capítulo desta investigação, procuramos incidir sobre esta questão refletindo sobre qual seria esta comunidade e sobre quais seriam as suas características. Por não encontrarmos no cinema de Pedro Costa uma forma tangível ou capturável da comunidade, evitamos circunscrevê-la à soma dos indivíduos que a compõem, mesmo porque o que existe é um grupo sempre mutável de colaboradores, e procuramos realçar o seu caráter de incompletude radical. Esta comunidade, em vez de andar à procura de uma essência pressuposta, está mais próxima da formação de uma desorganização progressiva e criadora.

A ausência de pressupostos sobre a comunidade ganha espaço nos filmes de Pedro Costa à medida que o realizador vai se afastando do modo de produção cinematográfico convencional. Com um equipamento mais compacto, que em *No Quarto da Vanda* cabia em uma mochila, e mais tempo para se dedicar à relação com os atores-personagens, seu cinema passa a ser fundamentado radicalmente no gesto, na palavra e na respiração destas pessoas, elementos que o fazem colocar em jogo as formas conhecidas. Escreve Bataille: “Somente os meios pobres (os mais pobres) têm a virtude de operar a ruptura (os meios ricos têm sentido demais, interpõem-se entre nós e o desconhecido, como objetos procurados por si mesmos).”¹ A diminuição, ou empobrecimento voluntário dos meios, aumenta o espaço da singularidade e, portanto, do desconhecido no seu cinema. O reconhecimento de uma grandiosidade destas pessoas comuns provocou, no cinema de Costa, a necessidade de dirigir-se sem trapacear ao desconhecido, e fez com que, a cada plano, fosse imperativo colocar todo o cinema em questão para que ele estivesse à altura e à disposição destas mulheres e homens singulares.

¹ BATAILLE, *A experiência interior*, p. 25.

Para compreender como este movimento se deu, fizemos um pequeno trajeto através dos filmes da *Trilogia das Fontainhas* evidenciando a relação entre a câmera, os corpos e o espaço, procurando entender de que forma esta entrega à comunidade altera o cinema. E igualmente procuramos compreender como a arte cinematográfica tem a potência de transmutar a comunidade por suas forças expressivas próprias, como o enquadramento, o ponto de vista, a distância, a iluminação e a montagem. O trabalho de Pedro Costa seria, portanto, reconhecer a potência desta relação entre o cinema e a comunidade, canalizando-a a favor destas pessoas comuns. Ou seja, subordinar o cinema ao coletivo, e não o contrário.

Duas questões vieram fortemente à tona no desenvolvimento deste primeiro capítulo. A primeira é o lugar indispensável da política como elemento desta comunidade, na qual há personagens que vivem a miséria em todos os planos possíveis de suas vidas. Muitos não têm emprego, perderam as suas casas nas Fontainhas e receberam em troca apartamentos de péssima qualidade no Casal da Boba, vivem cercados de violência, não têm futuro possível e nem um lugar de enunciação na sociedade portuguesa. Os filmes acabam por ser, como afirma Rancière, a sua oportunidade de se juntar e se fazer visíveis, de introduzir mundos não-vistos dentro de um mundo de consenso.

A segunda questão que surgiu durante a escrita deste capítulo foi a noção de *fratura*.² O que antes aparecia como um detalhe fortuito nos textos de Rancière foi se mostrando como uma forma de apreender a relação do cinema com a solidão de atores-personagens como Ventura, Edite e Leão em *Casa de Lava* ou como o pai do bebê em *Ossos*. São corpos entre a presença e a ausência, pura exterioridade, portadores da obscuridade de um passado insondável que perturba o presente. Esta solidão impartilhável, este estado de enfrentamento permanente da morte, o qual o cinema não é capaz de representar, provoca na representação uma fissura que rompe os limites entre a ficção e o documentário. A *fratura* passou a orientar muitas leituras e tornou-se para esta investigação praticamente um operador metodológico.

A ética da comunidade só pode ser uma ética negativa, cujo programa seja vazio, isto é: que ofereça ferramentas livres para a criação de relações variáveis, sem forma pré-

² RANCIÈRE, *Os intervalos do cinema*, p. 178.

determinada e construídas singularmente a cada caso. O cinema de Pedro Costa nem no interior da própria obra repete a mesma figuração para as suas formas relacionais. Não se deve, portanto, tomar esta comunidade como um modelo a ser copiado. A comunidade negativa não é prescritiva. O que a comunidade pode ser, quando *acontece*, é um exemplo da possibilidade de que novos laços originais se criem e se tornem formas de vida. Propor um programa é impedir que outros esboços se projetem e construam suas próprias configurações singulares.

O capítulo 2, “Uma lógica do limite”, é um desdobramento da discussão sobre a comunidade em Bataille. Para o filósofo, tanto a comunidade como a morte são experiências de um limite, pois são as fronteiras onde se perde a subjetividade individual. Procuramos entender qual a relação entre os limites dos corpos – seu ponto de mútua exterioridade – e o cinema como uma matéria onde se experimentam os limites da linguagem.

Ainda que seja um dos capítulos mais difíceis em termos conceituais, pareceu-nos fundamental para o pensamento sobre o comunitário aprofundar a noção de limite, uma vez que poderia oferecer uma boa compreensão de como o plano cinematográfico recebe o abalo do gesto. Acreditamos que, através da relação entre este pensamento e algumas sequências de filmes, conseguimos vislumbrar a potência do gesto no cinema de Pedro Costa, captando-o como uma vibração que, por mais ínfima que seja, é capaz de fazer trepidar todo um plano.

A compreensão de que a comunidade não se resume a uma soma de indivíduos ganhou imensas implicações, inclusive a possibilidade de que a sua contemporaneidade se estendesse através de outros tempos históricos. No capítulo “Aqui, nem os mortos descansam”, seguimos uma figura que atravessa diagonalmente os filmes de Pedro Costa: o Tarrafal. O lugar, na Ilha de Santiago em Cabo Verde, sediou um campo de concentração montado pelo Estado Novo português, e aparece como locação em *Casa de Lava*, filme em que também vemos o cemitério dos mortos do campo. O nome do Tarrafal aparece mais tarde como o título de uma curta-metragem de 2007. A citação deste Campo da Morte Lenta rememora a tragédia histórica da perseguição política em Portugal, a tortura e a consequente eliminação física de parte dos deportados, conectando-se esta história a duas outras, através da carta que Ventura repete incansavelmente por

todo o filme *Juventude em Marcha*: a primeira é a dos campos de concentração nazistas, já que esta carta é baseada naquela escrita pelo poeta Robert Desnos para a sua mulher Youki logo antes de ser morto no campo de Flöha. A segunda história é dos caboverdianos em Portugal, “prisioneiros da sua pequena história e da História”,³ que se associa à de Desnos na medida em que o texto da carta original é misturado ao de outras cartas escritas por imigrantes, vertido ao crioulo e lido por Ventura. Através desta recitação cíclica da carta, o filme coloca-se face a uma multidão de mortos, sejam os ancestrais africanos de Ventura ou as vítimas do holocausto na Segunda Guerra.

Neste ponto da investigação, o pensamento da história como um contínuo linear que caminha para um suposto progresso nos pareceu insuficiente para compreender aquilo que as operações poéticas da comunidade realizam. A compreensão destes trânsitos entre tempos históricos distintos deu-se através de Benjamin, propondo que a atualização do passado no presente, no *Agora*, é o movimento essencial que define a constelação do fenómeno histórico – um encontro com os mortos da história, que clamam por ser reabilitados.

Este encontro do cinema com os mortos tornou premente a questão da restituição. Será que o cinema pode restituir algo a estes que são os derrotados da história? Tendo sido humilhados, confinados e vítimas do extermínio, qual poética poderia devolver-lhes ao menos alguma dignidade histórica? Herdeiro de uma poética da *irreconciliação*, aproximando-se neste sentido de Straub-Huillet em *Nicht Versöhnt*, Pedro Costa não dota os seus filmes de grandes esperanças neste sentido, e talvez prefira ver esta impossibilidade revelada do que acreditar numa reabilitação messiânica, como o Dia do Juízo Final⁴ benjaminiano. Mas ainda que não seja possível esta reconciliação histórica, está em Benjamin outra imagem que descreve a possibilidade de luta na linguagem que estes filmes encetam ao convocar os mortos da história: descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma com um momento do presente,⁵ não com a esperança de reconciliar a história dos vencidos, mas dando-lhes um lugar e peso próprios na linguagem, introduzindo no presente alguma passagem para que a comunidade e seus mortos possam vir a desestabilizá-lo.

³ COSTA; NEYRAT; RECTOR, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*, p. 29.

⁴ BENJAMIN, “Sobre o conceito de história”, p. 223.

⁵ LÖWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 62

O capítulo 4, “Clareza, Escuridão”, surgiu como um desejo de responder à quase generalização da presença de massas escuras na construção dos planos do cinema de Costa. Esta inclinação de sua poética pela sombra, a penumbra e a obscuridade o coloca numa linhagem de artesãos do cinema que, como Jacques Tourneur e Nicholas Ray, aproveitam a densidade da cor negra como um elemento estruturante da imagem em sua materialidade. O materialismo cinematográfico já se insinuava enquanto pensávamos a mútua exposição entre os limites do corpo filmado e o plano como limite entre o filmável e a projeção. Nesta fase da escrita, o materialismo se impôs a partir do encontro com um texto de Brenez que vê na composição de *Onde Jaz o teu Sorriso?* um negro não do enigma ou da demiurgia, mas um negro materialista que se enraíza no próprio intervalo fotogramático, conectando as figuras de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, da forma como aparecem, a um silêncio fundamental do cinema, à própria dinâmica da construção do visível na imagem cinematográfica. Esta pequena centelha de pensamento ofereceu uma estruturação ao capítulo na medida em que nos deu condições de pensar a materialidade da imagem como lugar mesmo da sua construção política. A noção de materialismo também nos permitiu assinalar como cada gesto construtivo mínimo do cinema tem consequências sobre toda a sintaxe. Vale repetir a citação de Brenez:

(...) as decisões criativas provêm dos ideais e exigências materialistas, ou seja, de uma teoria de combate, guerra sem fim contra o mundo que instituiu a injustiça como estado natural e luta sem tréguas contra todas as representações que se esmeram em tornar tal estado suportável, ou melhor, desejável.⁶

Com estas questões em mente, procuramos analisar, em cada filme, como a relação entre a luz e as massas escuras interfere no trabalho de figuração da comunidade. A resposta de cada filme será diferente: sendo filmados em espaços tão diferentes como a Margem Sul em *O Sangue* e o Casal da Boba em *Juventude em Marcha*, serão construídos em regimes de luminosidade diferentes. Mas há filmes como *Ossos* e *No Quarto da Vanda*, que foram filmados no mesmo bairro das Fontainhas e trazem uma diferença marcante de cor e luz. Isso se explica porque, além da diferença de equipamento (do 35mm para o vídeo digital) entre estes dois filmes, há uma espécie de

⁶ BRENEZ, "Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem", p. 282.

anti-método materialista dos filmes de Costa, segundo o qual “todos os acidentes de preparação, rodagem e montagem têm que estar no filme”.⁷ Foi assim que o excesso de luz dos projetores nas madrugadas das Fontainhas, ao ser detectado pelo realizador como um incômodo para os operários que acordavam às 5 ou 6 da manhã, provocou o desligamento da iluminação artificial. O respeito aos trabalhadores obrigou a que o filme procurasse os postes de iluminação pública ou a proximidade das portas e janelas para esculpir a sua luminosidade que, por obra desta escolha radical e do trabalho esmerado de Emmanuel Machuel com Pedro Costa, encontra uma luz singular do bairro na qual o realizador vai se aprofundar nos próximos filmes.

Conforme a análise dos outros filmes e a documentação oferecida pelas entrevistas do realizador nos mostram, a transformação causada por este gesto impetuoso de desligar os projetores não foi a simples passagem para a iluminação natural pura. A passagem para *No Quarto da Vanda* com o novo equipamento compacto e as novas rotinas de rodagem, se por um lado marca o abandono do grande aparato, não corresponde a uma rigidez em relação a uma suposta naturalidade da luz, mas pede a criação de soluções também mais compactas para que os atores-personagens apareçam nos planos com a melhor iluminação possível. A prioridade não é manter uma lei de ferro em relação à ausência de focos de luz artificiais, mas criar condições para a melhor figuração possível das personagens sem agredir o espaço comum do bairro. Se em *Ossos* o desligamento das luzes aconteceu, não foi para criar uma maneira que se repetisse de filme a filme, mas uma atitude de respeito em relação às pessoas do bairro. O que é mantido, portanto, de filme a filme, são estas formas de respeito radical que impedem os meios de produção de serem mais importantes do que as relações entre as pessoas.

A redução do aparato de iluminação em *No Quarto da Vanda* também não determina a rotina de produção em *Juventude em Marcha* e nos filmes seguintes. As exigências particulares de cada filme é que determinam como será montado o aparato, como analisamos em relação ao plano do ator-personagem Paulo, quando recebe a visita de Ventura no hospital. Este plano não foi feito num verdadeiro hospital, mas foi montado um pequeno estúdio para criar a atmosfera de internamento e dispôr melhor a luz em relação à dramaticidade própria da cena. Mais uma vez é preciso ressaltar que o

⁷ CÂMARA; COSTA, *Convalescer na Ilha dos Mortos: entrevista a Pedro Costa*.

fundamental não é manter a pureza documental, mas dar relevo máximo à presença de Paulo e à história que ele quis contar para o filme, pois no cinema de Pedro Costa a memória é a base de todo o trabalho e o impulsionador da ficção.

Estes procedimentos de criação serão consolidados em *Cavalo Dinheiro* com a cena do encontro entre Ventura e o soldado no elevador, que foi filmada num pequeno estúdio, expediente que permitiu um controle de precisão dos elementos técnicos e liberou Ventura para percorrer com mais tempo os labirintos escuros da própria memória. Nesta sequência, o cabo-verdiano passa por estados emocionais muito díspares, e certamente o estúdio contribuiu para ele ter o tempo e a calma de adentrar a sua experiência interior de forma tão intensa. Notemos que o estúdio não enrijece em nenhum momento a relação entre Costa e Ventura, mas permite, pelo contrário, que o trabalho possa perseguir este caráter imprevisível e acidental que sublinhávamos através da noção de materialismo.

Neste trabalho de assimilação do acidente e do imprevisto que torna-se quase um anti-método para Costa, notamos três linhas: a primeira é a atenção à contribuição dos atores, tornando-os praticamente roteiristas do que será filmado; a segunda é criar condições para que o imprevisível penetre o filme; a terceira é a maneira como a paisagem força o cinema para fora de si mesmo (das Fontainhas ao pequeno estúdio e aos lugares abandonados de *Cavalo Dinheiro*, é sempre a questão de estabelecer-se num lugar e ter a consciência clara de como ele vai permitir a memória se desenovelar).

Esta prioridade máxima à aparição dos atores-personagens e a busca por um equilíbrio entre a luz e a escuridão que seja exato para cada situação nos levam a crer que o *chiaroscuro* que envolve esta comunidade não é de forma alguma um maneirismo. Enquanto a luz é voltada para estes atores-personagens no sentido de revelar a sua singularidade e força na maior potência, a escuridão sempre presente serve para imantar figuras históricas, de um extra-campo mais alargado. Este trabalho de iluminação não é acessório, e sim um componente dos mais relevantes na política de Pedro Costa.

Entre a obscuridade social que envolve estes corpos subtraindo-os do tecido sensível e uma hiper-luminosidade que ferozmente apaga as suas diferenças, o cinema tem as suas escolhas a fazer, e uma necessidade de delicadeza com as formas da imagem para que, ao retirar estes corpos da invisibilidade, não se apague a sua singularidade pelo

excesso de luz. Como os vagalumes de Pasolini/Didi-Huberman,⁸ sobreviventes entre o apagamento e os holofotes, a presença, a respiração e o desejo (em fogo baixo, mas constante e persistente) dos atores-personagens de Pedro Costa são as marcas de suas formas de vida e resistência diante de um genocídio social e cultural.

Ao longo da escrita, sentimos que entre os capítulos “Aqui, nem os mortos descansam” e “Clareza, Escuridão” há muitas correspondências, quase como se fossem duas entradas diferentes para uma problemática comum. De um lado, escavando a partir da História, encontramos a escuridão de uma impossível reconciliação. Partindo do outro capítulo, na escuridão e opacidade dos planos criam-se figuras da treva histórica da qual estes atores-personagens são sobreviventes.

No capítulo 5, “Amizade”, procuramos olhar de outro ângulo, pensando que, ainda que haja uma tragédia muito clara sendo figurada por estes filmes, há também uma evidente potência criadora na relações que os nutrem. Já tendo nos aprofundado na destruição, buscamos adentrar a questão da amizade, mesmo que ao seu teor construtivo se oponha a vulnerabilidade de sua aparição.

A abertura da linguagem para acolher os limites do outro convida a amizade para o cinema de Pedro Costa pelo menos desde *Casa de Lava*.⁹ Não à toa, ao final das rodagens em Cabo Verde, foi pedido ao realizador que levasse para Lisboa, aos parentes dos atores não-profissionais e de outros moradores da ilha, cartas, feijão, tabaco e outros presentes. Este encargo foi o que levou Costa aos bairros das Fontainhas, Cova da Moura e Estrela D’África, lugares onde provavelmente um forasteiro não seria bem recebido em condições normais, mas que lhe ofereceram hospitalidade e gratidão em relação às prendas trazidas. A chegada pela chave do afeto abriu a porta ao realizador para que cultivasse amizades e pudesse propor um filme nas Fontainhas. Muitos dos desdobramentos de seu cinema vieram desta cena inaugural.

Não há dúvidas de que existem cenas de amizade em cada um destes filmes, tanto no âmbito da ternura quanto expressas com violência. Mas também procuramos abrir o último capítulo a relatos do realizador sobre o seu cotidiano nas Fontainhas, já que, segundo ele mesmo, “(...) c’est beaucoup plus les choses qu’on ne tourne pas qui

⁸ DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

⁹ Consideramos que *O Sangue* foi um filme mais fechado, pois tinha suas contas a pagar com a cinefilia e por isso afastou-se de outras ordens de afeto que não aquele dedicado aos antecessores cinematográficos.

comptent, les jours où on ne tourne pas, où on doit faire des choses, où on doit aider quelqu'un à chercher quelque chose pour trouver un papier d'assurance, un médicament, n'importe quoi".¹⁰ Com o risco de em alguns momentos nos afastarmos mais da análise fílmica do que nos capítulos anteriores, decidimos iniciar esta reflexão, pois pareceu-nos que sublinhar este lado invisível do trabalho da comunidade nos permitiria acesso a um traço irradiante que, segundo Pedro Costa, acaba por ser o mais importante.

Aquilo que é proposto pelo realizador aos atores-personagens e acolhido pela comunidade são exercícios que tocam lugares profundos da memória, muitas vezes trabalhados de forma repetitiva ao longo dos meses, de forma a serem apresentados com profundo rigor técnico. Este trabalho só é possível assumindo uma experiência de verdadeira fraternidade, em que as pessoas sintam confiança e vejam o filme como algo que pertença a elas e as beneficie. Este capítulo reuniu algumas cenas dos filmes com trechos de entrevistas a Pedro Costa para refletir sobre de que maneira se sustentam estes exercícios de aproximação ao segredo do outro. Uma aproximação que exige, como já vimos, um pensamento diuturno sobre a distância, que vai desde dados elementares, como em que lugar do espaço instalar a câmara, até a questão ética de não procurar uma experiência fusional ou demasiado psicológica.

Alguns elementos que surgiram ao longo da escrita do capítulo “Amizade” ainda podem ser citados: o primeiro foi o trabalho com as referências cinéfilas de Pedro Costa que têm a amizade como conceito fundador, o qual passando pelo casal Cordeiro-Reis e John Ford nos levou também a filmes de Hawks como *The Big Sky* e *Rio Bravo*. Tanto um filme como o outro nos oferecem uma definição de amizade que não se resume à integração fusional entre os participantes da relação, e sim configura-se como uma experiência mais extrema em que vida e morte estão permanentemente em jogo e os afetos, ainda que positivos, não escapam de serem tensos ou violentos. Entre as percepções que se originaram desta análise, também é digna de atenção a noção de herói construída por Hawks em *Rio Bravo*, com destaque para a cena do tiroteio final, em que o herói não substitui a ausência de ação de todos os outros, que seriam os fracos e medrosos, mas age em colaboração com os amigos, e isso o torna verdadeiramente forte.

¹⁰ PONCET; COSTA, *Là matière poétique*. Entrevista a Pedro Costa. In: <http://www.findeseance.com/>. Consultada em 15/06/2018.

Este herói não-individual hawksiano certamente inspira uma visão de comunidade que ressoa nos filmes de Pedro Costa.

Um segundo elemento digno de relevo é a concepção de “estruturação afetiva dos planos e cenas” proposta por Andersen em uma leitura de *No Quarto da Vanda*. Para ele, assim como Deleuze via em *La passion de Jeanne D’Arc* de Dreyer uma obra prima do enquadramento afetivo do rosto, seria possível ver no filme de Pedro Costa uma espécie de generalização deste procedimento para todos os níveis da criação, a ponto dos acontecimentos terem menos valor fílmico do que os sentimentos das personagens sobre eles.¹¹ Esta opção em *No Quarto da Vanda* o leva a abolir o arco dramático em favor de uma montagem afetiva, o que nos faz lembrar de uma entrevista em que Pedro Costa se refere às aulas de António Reis:

Ora, quando vimos o *Trás-os-Montes* – e já o tínhamos pressentido nas aulas – percebemos o lado documental. A mim deu-me uma outra segurança, porque fez – e continua a fazer cada vez mais – com que, ao começar a pensar num filme, seja sempre começar a pensar a partir de alguém, real, um rosto, uma maneira de andar, um sítio, mais do que uma história. E era mesmo isso que ele proclamava: “Olha para a pedra que a história vem depois – e se não houver história não é importante.”¹²

Esta curiosa declaração de princípios de Costa a partir de Reis é complementar à análise de Andersen, esclarecendo-a. O que faz esta estruturação afetiva acontecer é a motivação mínima que leva o filme (alguém, um rosto, uma maneira de andar...) ser da ordem dos afetos desde o início, e o desejo de perseguir este impulso inicial projetar-se ao longo de toda a sua feitura sem concessões. É assim que, em vez de partir de histórias externas às quais os atores-personagens devessem aderir, o trabalho funda-se em pequenos elementos que partem de suas vidas, sugeridos por eles mesmos ou pelo próprio Costa – não importa de onde venha a incitação, mas que ela seja mútua – para que o filme comece a surgir e se construir, pouco a pouco, a partir destas situações.

Ainda no contexto da “Amizade”, procuramos dedicar uma seção para pensar a nobreza e elegância próprias aos atores e atrizes do *star-system* das Fontainhas. É um

¹¹ ANDERSEN, “A band of outsiders”, p. 28.

¹² COSTA *apud* MOUTINHO, “Pedro Costa”, p. 65.

elemento que intuitivamente cercou a escrita do capítulo “Cinema, Comunidade”, mas havia um embate a ser feito com os pensadores da comunidade ontológica negativa que nos pareceu árduo para a amplitude que se vislumbrava naquele momento. Depois de um certo deslocamento provocado pelo atrito da escrita, pareceu-nos claro que há um caráter aristocrático no fazer e desfazer desta comunidade. Se a noção de comunidade negativa se aplica muito bem à compreensão de como a imagem figura a todos segundo os mesmos princípios de igualdade na diferença, este pensamento nos parece insuficiente diante de certos critérios de afinidade e amizade que dão rumo à comunidade. Afinal, a ideia não é filmar *todos* os moradores das Fontainhas ou do Casal da Boba. O processo é lento, contínuo e rigoroso, e por isso não temos como elencar como se deu a construção destas afinidades, mesmo porque não há apenas um critério, mas vários. Entretanto, quando nos lembramos da *ferida secreta*,¹³ esta noção de Genet condensa um lado solitário, rebelde e selvagem que parece reunir Costa a Vanda, Ventura, Pango, Huillet e Straub, Pedro Hestnes, Vitalina, Lento, Paulo das Muletas, Jeanne Balibar, Nuno Vaz e muitos outros, cada um sendo figurado segundo uma intensidade própria da relação.

*

Tendo percorrido este caminho, para além dos avanços pontuais de cada discussão em separado, há algumas palavras que podem ser ditas de forma mais abrangente sobre a comunidade no cinema de Pedro Costa. Embora a rotina do realizador e seu grupo de amigos esteja centrada em pessoas, lugares e objetos bastante determinados e bem próximos de um lado material das coisas, não se pode dizer que este cinema seja realista.

O cinema que escolhe o campo dos pobres muitas vezes tem sido norteadado pelo realismo ou por um viés documental. Isto acontece porque, como diz Rancière, nesta *partilha do sensível* não cabe aos pobres e destituídos da linguagem o lugar de criadores. Na maior parte das vezes estão excluídos desta possibilidade de criar, seja com palavras (“na barraca não há caneta”), seja com imagens. Resta-lhes ser objeto de filmes que procuram conhecer a realidade dos mais pobres e, de alguma forma, restituir-lhes a

¹³ GENET, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 18.

riqueza sensível que lhes é retirada. Mas esta prática, ao tentar dar-lhes dignidade, apenas reafirma a partilha que não lhes permite que sejam detentores de um lugar próprio na linguagem.

No cinema de Pedro Costa não há restituição nem trocos da riqueza sensível enviados aos humildes. A partilha é diferente: para o realizador estas pessoas não apenas são capazes de elaborar um discurso sobre as próprias vidas como são recebidas em seu cinema como co-criadores. São eles que oferecem o substrato dos filmes, como diz Pedro Costa: “continuo a precisar da ajuda de pessoas como o Ventura, a Vanda ou a Vitalina para me escreverem os filmes, para me ajudarem a perder-me”. São pessoas ricas em uma determinada sensibilidade, têm desespero, mas muitas histórias, e sabem contá-las. Ao realizador, cabe organizar estas histórias segundo um pensamento cinematográfico. De maneira compartilhada, portanto, elaboram estas memórias num ciclo lento, durante meses ou anos, para que o mundo que não os considera capazes de uma enunciação legítima saiba que existem objetos que para eles são visíveis, mas no tecido social sensível não tinham sido vistos antes.

Costa escava bem fundo no espaço psíquico-imaginário que se abre à sua frente naquela pequena porção de terreno familiar, naquela rua ou lugar (...); transporta-nos (como diria Nicole Brenez) através de uma *anamorfose* profunda – um movimento de transformação que não deixa nada nem ninguém intacto, mantendo ao mesmo tempo o lusco-fusco sombrio da penumbra do mundo.¹⁴

Portanto, se há um lado muito material nos filmes de Pedro Costa, fica claro para nós que há também o seu oposto, um lado intensamente imaterial. Nestas imagens vemos os vivos, mas também pressentimos os mortos. É um cinema atravessado por imensa gente, o que inclui uma parte ancestral, que por vezes vem do cinema, mas que também acompanha, como uma multidão, a presença de figuras intensamente históricas como Ventura. É sem dúvida um cinema que “convoca a magia invisível dos mortos”,¹⁵ dando passagem às suas memórias e atualizando-as no presente.

¹⁴ MARTIN, "A vida interior de um filme", p. 97.

¹⁵ AZOURY, "Órfãos", p. 84.

Pedro Costa liga esta ambiguidade do seu cinema, que o faz oscilar entre o material e o imaterial, a algo que vem das pessoas que filma, sobretudo as do bairro das Fontainhas, que segundo ele são pessoas muito desarmadas:

En cierto modo sólo tienen su cuerpo y su alma, poco más. Llevan una extraña energía, una luz que no siempre es la misma, pero de la que ellos mismos dependen mucho. Cualquier cosa se queda en ellos... y no hablo sólo de las películas, estoy hablando de la realidad. Son personas que me recuerdan mucho a ciertos personajes de las películas de Dreyer, y por supuesto de Tourneur, de Ford, del elemento católico, religioso, irlandés, digamos místico, y sobre todo *Las uvas de la ira*, como ha dicho [en la pregunta], a esa lindísima mezcla de mostrar el espacio social a través de los individuos. Prácticamente percibimos la historia de Estados Unidos en ellos. También tienen un lado muy misterioso. Sus películas tienen por lo tanto una dimensión muy material, pero también una dimensión muy inmaterial. Lo encuentro útil, me siento cercano a su mundo. Yo no puedo ignorar esos dos lados un poco contradictorios, pero coherentes en términos de espacio y tiempo... *No se puede hacer un film materialista sin que sea también sensiblemente místico*. Ellos me dieron la oportunidad de volver a creer, de tener alguna convicción en cosas invisibles, en la presencia y ausencia de las personas en el espacio, en la energía luminosa... es un encuentro entre mi sensibilidad, que tiene muchas influencias del cine, de la pintura y los libros, y la sensibilidad de ellos.¹⁶ [grifo nosso]

De um cinema que parte das coisas mais duras e difíceis, filmado em bairros de lata, não se espera que ajude alguém a reencontrar a crença no mundo. O trabalho com os atores-personagens das Fontainhas, entretanto, traz ao trabalho de Pedro Costa algo de surpreendentemente luminoso, ainda que em meio ao desespero destas vidas. O que faz a ponte entre o peso da miséria e a leveza do mistério resta da ordem do desconhecido, mas certamente deriva da experiência compartilhada, núcleo estético e político deste cinema.

¹⁶ REVIRIEGO; COSTA, “El arte en una prisión”.



Filmografia de Pedro Costa

1990 O Sangue

1994 Casa de Lava

1997 Ossos

2000 No Quarto da Vanda

2001 Daniëlle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes

em Cinéastes, de Notre Temps

2002 Onde Jaz O Teu Sorriso?

2003 6 Bagatelas (curta)

2006 Juventude em Marcha

2007 Tarrafal (curta)

em O Estado do Mundo

2007 The Rabbit Hunters (curta)

em Memories, Jeonju Digital Project

2009 Ne Change Rien

2010 O Nosso Homem

2012 Sweet Exorcist (curta)

em Centro Histórico

2014 Cavalo Dinheiro

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. tradução Vinícius de Castro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. "O amigo". tradução de Bernardo Romagnoli *Bethonico* / revisão de Marcos Visnadi. In: *Gratuita*, vol. 1, Belo Horizonte/Lisboa: Chão da Feira, 2012.

ANDERSEN, Thom. 'A band of outsiders'. In: *Letters from Fontainhas – Three films of Pedro Costa*. (Encarte da caixa de DVD's). New York: The Criterion Collection, 2010.

ANDERSEN, Thom. "Histórias de Fantasmas". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

AZOURY, Phillippe. "Órfãos". In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. pg.84.

BARRENTO, João. "A grande melodia e as vozes singulares". In: *Pensar Diverso – Revista de Estudos Lusófonos*. N.2. Funchal: Universidade da Madeira, 2011.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf, 1958-62.

BAZIN, André. 1958. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: "O cinema: ensaios". São Paulo: Brasiliense, 1991.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *L'Amicizia*. Milão: SE, 2011.

BÉNARD DA COSTA, João. "O negro é uma cor". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BÉNARD DA COSTA, João. "Rio Bravo". In: OLIVEIRA, Luís Miguel. (org.) *Howard Hawks: As folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006.

BÉNARD DA COSTA, João. *Audazes e Malditos, John Ford, 1960*. In: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-audazes.htm> consultado em 17/09/2016.

BÉNARD DA COSTA, João. "They Live by Night". In: RODRIGUES, António (org). *Nicholas Ray: As folhas da cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERINGER, Johannes. "O Sangue". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *The unavowable community*. trad. Pierre Joris. Barrytown: Station Hill Press, 1988.

BONITZER, Pascal. "Que est-ce qu'un plan?". In: *Le champ aveugle: Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du cinema/ Gallimard, 1982. pg. 13-38.

BRENEZ, Nicole. "Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem" In: MATOS CABO et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. trad. Pedro Mexia. Porto: Porto Editora, 2000.

BUBER, Martin. *Sobre Comunidade*. Seleção e tradução de Marcelo Dascal e Oscar Zimmermann. Trad. Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALDEIRA, Alfredo. (Org.) *Tarrafal – Memória do campo de concentração*. Vila Franca de Xira: Fundação Amílcar Cabral, 2010.

CASCARDO, Mario. *O suporte digital e a mise-en-scène de Juventude em Marcha, filme de Pedro Costa*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

CERTEAU, Michel de. GIARD, Luce. MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHAFES, Rui. “Condenados à morte. Condenados à vida”. In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. "Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène". In: *Catálogo do forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. "O anti-espectador: sobre quatro filmes mutantes". In: *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. pg. 283-313.

CONARD, Mark T. (org). *The philosophy of film noir*. Lexington: University press of Kentucky, 2006.

COSTA, Pedro. AZOURY, Philippe. CRESPO, Nuno. *Casa de Lava. Caderno – Pedro Costa*. Lisboa: Pierre Von Kleist Editions, 2013.

COSTA, “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”. In: DUARTE, Daniel Ribeiro. MAIA, Carla. MOURÃO, Patricia. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: CCBB/Filmes de quintal, 2010.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DANEY, Serge. “Moral da percepção”. In: *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento – Cinema I*. tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DEVIREs - Revista de Cinema e Humanidades/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008.

DIAS, Bruno Peixe. NEVES, Jorge. (orgs.) *A política dos muitos – povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural”. In: SILVA, Rodrigo. e NAZARÉ, Leonor. (orgs.) *A república por vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

DOANE, Mary Ann. "A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

DUARTE, Daniel Ribeiro. MAIA, Carla. MOURÃO, Patricia. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: CCBB/Filmes de quintal, 2010.

DUMANS, João. "As contradições necessárias (sobre *Não reconciliados*, de Straub e Huillet)". In: GUIMARÃES, Victor, SOUTO, Mariana (orgs.). *Cadernos do cineclube comum*. Volume 1: Políticas do Cinema Moderno. Belo Horizonte: SESC/MG, 2016.

EISENSCHITZ, Bernard. O que conta este filme(s)?. In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origine e destino della comunità*. Turim: Einaudi, 1998.

FERRARI, Federico. "L'Amicizia, il silenzio e la parola". In: BATAILLE, Georges. *L'Amicizia*. Milão: SE, 2011.

FONSECA, Jair Tadeu da. "A recusa do esquecimento inevitável". In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008*.

FOUCAULT, Michel. "Prefácio à transgressão". In: *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FURTADO, Filipe. "O último Hurrah: Rio Lobo de Howard Hawks". In: *Contracampo Revista de Cinema*. <http://www.contracampo.com.br/63/riolobo.htm>. Consultado em 15/07/2018.

GALLAGHER, Tag. *John Ford: The man and his movies*. (reedição da monografia "John Ford: The Man and his Films" ampliada e com correções relançada em pdf pelo autor). In: http://rapidshare.com/files/61830908/ford_tag3.pdf.zip.

GALLAGHER, "Straub Anti-Straub". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

GENET, Jean. *O estúdio de Alberto Giacometti*. trad. Paulo da Costa Domingos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

GIANVITTO, John. "Amour Crépuscule". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

GIDAL, Peter. *Materialist Film*. Londres/Nova York: Routledge, 1989.

GODARD, Jean-Luc. "Godard a Hollywood". In: BRENEZ, Nicole. ARNOLDY, Edouard. *Cinema/Politique – trois tables rondes*. Bruxelas: Éditions Labor, 2005. pg. 16.

GOUGAIN, Ernesto. TADDEI, Fernanda. MOURÃO, Patrícia. FRANÇA, Pedro. ARAÚJO, Mateus. *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012.

GUERREIRO, António. "A suspensão e a resistência". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

GUIMARÃES, César. "Apresentação dossiê Pedro Costa". In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008*.

GUIMARÃES, César. "O que é uma comunidade de cinema?". In: *Revista Eco Pós*. ISSN 2175-8689. Arte, Tecnologia e Mediação. V. 18, N. 1, 2015.

GUIMARÃES, Victor, SOUTO, Mariana (orgs.). *Cadernos do cineclube comum*. Volume 1: Políticas do Cinema Moderno. Belo Horizonte: SEC/MG, 2016.

GUIMARÃES, Victor. KERNISKI, Matheus. URBAN, Rafael. *Mostra Ficção Viva: Pedro Costa e Victor Erice*. Curitiba: Caixa Cultural Curitiba, 2017.

HANSEN, Júlia de Carvalho. "A caça de Ana c.". In: *Revista Gratuita n.1*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012. pg. 87, 88.

HASUMI, Shiguehiko. 'Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa. In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

JORGE, João Miguel Fernandes. "Ossos". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

KEANE, Patrick J. *The Senses of an Ending: The Grapes of Wrath, Novel and Film*, In: <http://numerocinqmagazine.com/2012/08/27/the-senses-of-an-ending-the-grapes-of-wrath-novel-and-film-patrick-j-keane/>. Consultado em 31/07/2018.

LAFOSSSE, Philippe. *Mas porquê? (Observações)*. In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

LEMIÈRE, Jacques. "Terra a terra". In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades*/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008.

LISBOA, Nuno. COSTA, José Manuel. (orgs.) *Caderno de textos de apoio do Doc's Kingdom 2006*. Lisboa/Serpa: Apordoc, 2006.

LOPES, Silvina Rodrigues. "A íntima exterioridade". In: OTTE, Georg. GUIMARÃES, César. SEDLMAYER, Sabrina. (orgs.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

LOPES, Silvina Rodrigues. "Precedências desajustadas". In: MAIA, Tomás. *Persistência da Obra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

LOUNAS, Thierry. BOURDEAU, Emmanuel. "Mon regard et celui des acteurs étaient le même". Entretien avec Pedro Costa à propos de *En avant Jeunesse*. In: *Cahiers du Cinéma* n.619: Janeiro de 2007.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant (teses), Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTIN, Adrian. "A vida interior de um filme". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MATOS CABO, Ricardo. "As casas queimadas". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MIRANDA, Marcelo. *Ventura, Vitalina e Portugal entre a luz e a escuridão*. In: <http://revistacinetica.com.br/home/ventura-vitalina-e-portugal-entre-a-luz-e-a-escuridao/> Consultado em 23/05/2018.

MONTEIRO, Paulo Filipe. "Fenomenologias do Cinema". *Revista de Comunicação e Linguagens* 23, *O que é o cinema?*. Edições Cosmos: Lisboa, 1996. pgs 61-112.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Africa in flashback through Portuguese Cinema*. [Inédito]

MONTEIRO, Paulo Filipe. "Luso-Americanos no Connecticut: Questões de Etnicidade e de comunidade". separata de *Povos e Culturas*, nº 2. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1987.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Imagens da Imagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. trad. Juan Manuel Garrido Wainer. publicado no site www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Tradução de Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *O peso de um pensamento, a aproximação*. Coimbra: Palimage, 2008.

NANCY, Jean-Luc. "Do ser-em-comum". In: DIAS, Bruno Peixe. NEVES, Jorge. (orgs.) *A política dos muitos – povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

NANCY, Jean-Luc. "Arte e cidade". In: MAIA, Tomás. *Persistência da Obra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

NARBONI, Jean. "A enorme presença dos mortos". In: GOUGAIN, Ernesto. TADDEI, Fernanda. MOURÃO, Patrícia. FRANÇA, Pedro. ARAÚJO, Mateus. *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012.

NEYRAT, Cyril. "Passo de gigante". In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades*/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008.

NISA, João. "Do filme à exposição: as instalações vídeo de Pedro Costa". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

OLIVEIRA, Luís Miguel. (org.) *Howard Hawks: As folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006.

OLIVEIRA, Luis Miguel. "Ossos". In: DUARTE, Daniel Ribeiro. MAIA, Carla. MOURÃO, Patricia. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: CCBB/Filmes de quintal, 2010.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PAIVA, Raquel (org.). *O retorno da comunidade*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

PASOLINI. Pier Paolo. "Lettere". citado por DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. "O artigo dos vaga-lumes". In. *Scritti corsari*. Prefácio de Alfonso Berardinelli. Milano: Garzanti, 2000, pp. 128-134.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERANSON, Mark. "Ouvindo os filmes de Pedro Costa". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

PINA, Luis de. *John Ford*. Lisboa: Editorial Vega, 1980.

QUANDT, James. "Still Lives". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. "A partilha do sensível: estética e política". Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. "Política de Pedro Costa". In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. "Os intervalos do cinema". Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. "A carta de Ventura". In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades*/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008.

RANCIÈRE, Jacques. NOUDELMAN, François. "A comunidade como dissentimento". In: DIAS, Bruno Peixe. NEVES, Jorge. (orgs.) *A política dos muitos – povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010.

RECTOR, Andy. "Pappy: A rememoração dos filhos". In: MATOS CABO et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas do poeta sobre a vida*. Tradução: Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RODRIGUES, António (Org.) *Catálogo da Mostra Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

RODRIGUES, António (org). *Nicholas Ray: As folhas da cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.

ROSENBAUM, Jonathan. Fresh clues to an old mystery: The Big Sleep. Publicado originalmente no *Chicago Reader*, em 20/06/1997 In: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/01/fresh-clues-to-an-old-mystery-the-big-sleep/> Consultado em 03/07/2018.

SARAMAGO, Patrícia. "O trabalho de montagem com Pedro Costa". In: GUIMARÃES, Victor. KERNISKI, Matheus. URBAN, Rafael. *Mostra Ficção Viva: Pedro Costa e Victor Erice*. Curitiba: Caixa Cultural Curitiba, 2017.

SEDLMAYER, Sabrina. GUIMARÃES, César. OTTE, Georg. (orgs.) *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SENRA, Stella. "Genciana amarela, genciana azul". In: *DEVIRES - Revista de Cinema e Humanidades*/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) - v.5 n.1, Jan/Jul 2008.

SILVA, Rodrigo. e NAZARÉ, Leonor. (orgs.) “Apresentação (elegia do *comum*)”. In: *A república por vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SILVA, Rodrigo. e NAZARÉ, Leonor. (orgs.) *A república por vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SPAZIANI, Paolo. “A alegria terminal”. In: MATOS CABO, Ricardo. et al. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

TARIZZO, Davide. “Filósofos em Comunidade. Nancy, Esposito, Agamben”. In: PAIVA, Raquel (org.). *O retorno da comunidade*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

Entrevistas a Pedro Costa

ANTUNES, João. “As pessoas que eu filmo são 90% da Humanidade”. Entrevista realizada em 23/11/2006. Seção *Outras* do Jornal de Notícias. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/as-pessoas-que-eu-filmo-so-90-da.html>. Consultado em 11/07/2018.

BURDEAU, Emmanuel. LOUNAS, Thierry. “Mon regard et celui des acteurs étaient le même”. Entrevista a Pedro Costa realizada em 4 de dezembro de 2006. *Cahiers du Cinéma*. n. 619, p. 74-78, 01// 2007. ISSN 0008011X. Disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/mon-regard-et-celui-des-acteurs-taient.html>. Consultado em 03/07/2018.

CÂMARA, Vasco. “Convalescer na Ilha dos Mortos”. Entrevista a Pedro Costa. *Público*, 10/02/95.

CÂMARA, Vasco. “Em Portugal estamos a um passo deste abismo” – Entrevista a Pedro Costa. Publicada em 25/09/2009 no caderno *Ípsilon* do Público.

COELHO, Alexandra Lucas e CÂMARA, Vasco. “Chamam-lhe o homem que filma”. *Público*. Suplemento Y de 02/03/2001.

CORLESS, Kierlon. “Crossing the threshold”. Entrevista a Pedro Costa. *Sight & Sound*, Outubro de 2009.

COSTA, Pedro. NEYRAT, Cyril. RECTOR, Andy. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata – Conversa com Pedro Costa*. Midas Filmes/Orfeu Negro: Lisboa, 2012.

COSTA, Pedro. GRAÇA DIAS, Manuel. *O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitetura em Portugal. (fascículo 2: Juventude em Marcha)*. moderado por João Bénard da Costa e José Neves. Porto: Dafne Editora, 2014.

COSTA, Pedro. *O cinema é um ofício, é como ser pedreiro*. Entrevista publicada originalmente em espanhol na PHOTOESPAÑA (entrevistador não identificado). Tradução de SNPC, em 26/06/09. In: www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html Consultado em 23/07/2018.

COSTA, Pedro. *En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter...* In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/en-aquella-poca-lo-que-me-gustaba-era.html>. Publicado em 16/05/2002. Consultado em 21/06/2018.

COSTA, Pedro. GORIN, Jean-Pierre. “Ossos Conversation”. In: *Letters from Fontainhas – Three films of Pedro Costa*. (Extra do DVD de *Ossos*). New York: The Criterion Collection, 2010.

CRESPO, Nuno. “Morrer mil mortes”. Entrevista a Pedro Costa. COSTA, Pedro. AZOURY, Philippe. CRESPO, Nuno. *Casa de Lava. Caderno – Pedro Costa*. Lisboa: Pierre Von Kleist Editions, 2013. (publicada no caderno anexo ao livro)

EGUCHI, Kenichi. *Pedro Costa – The trembling moment*. Entrevista realizada em 02/04/2008. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2009/01/pedro-costa-trembling-moment.html>. Consultado em 13/03/2012.

FARIA, Óscar. *tu vais-te queimar...* Entrevista a Pedro Costa e Rui Chafes (versão completa publicada online no caderno Mil Folhas do Público). In: www.pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/tu-vas-te-queimar.html?m=1. Consultado em 23/07/2018.

FERREIRA, Francisco. *quando algo, no cinema, mudou, para sempre....* Entrevista a Pedro Costa publicada originalmente no *Expresso*. In: pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/quando-algo-no-cinema-mudou-para-sempre.html. Consultado em 17/07/2018.

FERREIRA, Francisco. "Sentimos que ele (Ventura) tem a grandeza de um mito fundador". Entrevista a Pedro Costa publicada originalmente no *Expresso*. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html>. Consultado em 30/09/2017.

FERREIRA, Francisco. "Guarda o meu silêncio para sempre" – Entrevista com Pedro Costa. *Expresso, Atual*, n.º 2196, 29 Nov. 2014.

GANDOLFI, Loretta. *Lights off on Pedro Costa*. <http://www.takeoneciff.com/2013/lamour-nexiste-pas-lights-off-on-pedro-costa>. Consultado em 25/03/2013.

GIL, Miguel. *Entrevista a Pedro Costa*. Realizada em Castellón, 06/12/2008. In: *Miradas de Cine*, nº 85, Abril 2009.

GREENBERGER, Martin. *In the shadows of catacombs*. Entrevista a Pedro Costa, 2015. In: <http://derives.tv/in-the-shadows-of-catacombs/>. Consultado em 31/07/2018.

GUILLÉN, Michael. "I have to risk each shot". Entrevista de Pedro Costa para o site *Green Cine*, 02/04/2008. <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2008/04/i-have-to-risk-each-shot.html>. Consultado em 10/07/2018.

GUIMARÃES, Pedro M.; DUARTE, Daniel Ribeiro. "Entrevista a Pedro Costa", 20/10/2007. *Catálogo do forumdoc.bh.2007*. (Entrevista em áudio disponível em CD encartado). Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2007.

JENKINS, David. *Some violence is required*. entrevista a Pedro Costa realizada em 11/03/2013. In: <https://mubi.com/notebook/posts/some-violence-is-required-a-conversation-with-pedro-costa>. Consultada em 13/07/2018.

KARASSIK, Neil. *Pedro Costa gets the Criterion treatment*. Entrevista a Pedro Costa realizada em 01/04/2010. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/04/pedro-costa-gets-criterion-treatment.html>. Consultado em 13/07/2018.

LEMIÉRE, Jacques. *De um lado para o outro*. Entrevista realizada em Janeiro de 1995. <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-um-lado-para-o-outro.html>. Consultado em 06/07/2018.

LIM, Dennis. "Director's quest for truth among the downtrodden". In: *The New York Times*, 29 de Julho de 2007.

LOUNAS, Thierry. BOURDEAU, Emmanuel. "Mon regard et celui des acteurs étaient le même". Entretien avec Pedro Costa à propos de *En avant Jeunesse*. In: Cahiers du Cinéma n.619: Janeiro de 2007.

MCGAVIN, PATRICK Z. "Pedro Costa". In: *Light Sensitive*. <http://lightsensitive.typepad.com/light-sensitive/2010/03/pedro-costa.html>. Consultado em 06/07/2018.

MOUTINHO, Anabela. "Pedro Costa". In: *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997. pp. 62-68.

PAYEN, Bernard. *Entretien avec Pedro Costa*. Realizada em 10/12/2009. In: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2010/02/la-cinematheque-francaise-entretien.html>. Consultada em 23/07/2018.

PONCET, Flavien. *Lá matière poétique*. Entrevista realizada em Lyon, em 12 de janeiro de 2010. Disponível em <http://www.findeseance.com/>. Consultada em 15/06/2018.

REVIRIEGO, Carlos. "El arte en una prisión". Entrevista a Pedro Costa em Madrid, 10/05/2008. *Cahiers du Cinema*, España, número 14/Julho-Agosto 2008.

VILLAMEDIANA, Daniel V. YÁÑEZ, Manuel. MARQUES Carles, MUÑOZ, Eva. *Entrevista con Pedro Costa*. Publicada no site <http://letrasdecine.blogspot.pt/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>. Consultada no dia 05/05/2013.

WELTER, Julien. "As pessoas são assim". Julien Welter entrevista Pedro Costa. In: LISBOA, Nuno. COSTA, José Manuel. (orgs.) *Caderno de textos de apoio do Doc's Kingdom 2006*. Lisboa/Serpa: Apordoc, 2006.

Entrevistas a outros realizadores

ALPENDRE, Sérgio. *Conversa com Andrea Tonacci*. In: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9121>. Consultado no dia 12/06/2018.

MOUTINHO, Anabela. "Entrevista a Margarida Cordeiro". In: *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*. Faro: Cineclube de Faro, 1997. pp. 7-25.

REIS, António. In: "Conversa com João César Monteiro" para *Cinéfilo* n.º29 (20 de abril de 1974).

Lista de Figuras

Figura 01 (p. 2)

Casa das Fontainhas demolida em *No Quarto da Vanda*.

Figura 02 e 03 (p. 7)

Pango varre uma casa condenada em *No Quarto da Vanda*.

Figura 04 (p. 18)

Amigos recebem Ventura no hospital em *Cavalo Dinheiro*.

Figura 05 e 06 (p. 26)

- Plano picado da entrada das Fontainhas em *Ossos*.
- Plano de Vanda e Zita à altura dos olhos em *No Quarto da Vanda*.

Figura 07 (p. 30)

Plano contrapicado de Ventura em *Juventude em Marcha*.

Figura 08 (p. 30)

Plano contrapicado de *Sergeant Rutledge*, John Ford (1960), que inspirou Pedro Costa em *Juventude em Marcha*.

Figura 09 (p. 45)

Nuno Vaz, o pai do bebê em *Ossos*.

Figuras 10, 11 e 12 (p. 52)

Vulcão da Ilha do Fogo em erupção, filmado por Orlando Ribeiro em 1954/60.

Figuras 13, 14 e 15 (p. 53)

Rostos das habitantes da Ilha do Fogo em *Casa de Lava*.

Figuras 16 e 17 (p. 71)

Ventura acossado por tanque de guerra em *Cavalo Dinheiro*.

Figura 18 (p. 86)

Ventura visita Paulo das Muletas no hospital, em *Juventude em Marcha*.

Figura 19 (p. 87)

Ventura ouve *Labanta Braço* numa grafonola e lento rabisca o tampo da mesa.

Figura 20 (p. 92)

O Campo do Tarrafal, em *Casa de Lava*.

Figura 21 e 22 (p. 94)

Mulheres secam roupas no pátio interno do Campo do Tarrafal, em *Casa de Lava*.

Figura 23 (p. 95)

Um grupo de mulheres conversa sobre Mariana e Leão em *Casa de Lava*.

Figura 24 (p. 98)

Mariana no cemitério dos mortos do Tarrafal.

Figura 25 (p. 106)

Ventura interrogado por um médico em *Cavalo Dinheiro*

Figura 26 (p. 116)

Em *Juventude em Marcha*, Ventura aponta as teias de aranha no teto de apartamento social no Casal da Boba.

Figura 27 (p. 122)

Conversa entre Ventura e Alfredo em *Tarrafal*.

Figura 28 (p. 127)

Danièle Huillet aponta uma borboleta em plano do filme *Sicilia!* (1999), de Straub-Huillet.

Figura 29 (p. 136)

Paí de Vicente e Nino sentado sob a sombra noturna da árvore em *O Sangue*.

Figura 30 (p. 146)

Vanda e Clotilde Montrond na entrada das Fontainhas, em *Ossos*.

Figura 31 e 32 (p. 152)

Refracção de luz nas Fontainhas vista através de uma porta, em *No Quarto da Vanda*.

Figura 33 (p. 159)

Vanda vasculha as páginas de seu catálogo em busca de restos de heroína, em *No Quarto da Vanda*.

Figura 34 (p. 172)

Ventura sob o céu negro do Casal da Boba, em *Juventude em Marcha*.

Figuras 35, 36 e 37 (p. 178)

- Fotografia de Jacob Riis no prólogo de *Cavalo Dinheiro*;
- Pintura *Busto Negro*, de Géricault;
- Ventura nas galerias subterrâneas de *Cavalo Dinheiro*.

Figura 38 (p. 190)

Gesto de Ventura interrompe o movimento de Lento em *Juventude em Marcha*.

Figura 39 (p. 200)

Imagem da família Joad em *The Grapes of Wrath* (1940), de John Ford.

Figura 40 (p. 208)

Teal Eye e Boone resgatam Jim Deakins em *The Big Sky* (1952), de Howard Hawks.

Figura 41 (p. 218)

Vanda Duarte no papel de Clotilde, em *Ossos*.